

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR
CAMPUS DE CURITIBA I
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ - EMBAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ORGANIZAÇÃO DIGITACIONAL DA MÃO DIREITA DO VIOLONISTA EM
PASSAGENS ESCALARES E AGRUPAMENTOS RÍTMICOS

MARCELO IJAILLE FOGAGNOLI

CURITIBA - PR

2023

MARCELO IJAILLE FOGAGNOLI

ORGANIZAÇÃO DIGITACIONAL DA MÃO DIREITA DO VIOLONISTA EM
PASSAGENS ESCALARES E AGRUPAMENTOS RÍTMICOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Música, Linha de Música e Processos Criativos.
Orientador: Prof. Dr. Alisson Alípio

CURITIBA - PR

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ijaille Fogagnoli, Marcelo
Organização digitacional da mão direita do violonista em passagens escalares e agrupamentos rítmicos. / Marcelo Ijaille Fogagnoli. -- Curitiba-PR, 2023.
83 f.: il.

Orientador: Alisson Alípio.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Violão. 2. Técnica. 3. Dedilhados. I - Alípio, Alisson (orient). II - Título.

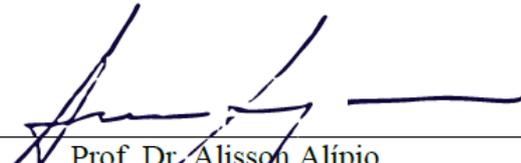
TERMO DE APROVAÇÃO

MARCELO IJAILLE FOGAGNOLI

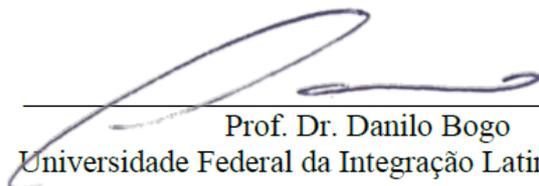
ORGANIZAÇÃO DIGITAL DA MÃO DIREITA DO VIOLONISTA EM PASSAGENS ESCALARES E AGRUPAMENTOS RÍTMICOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

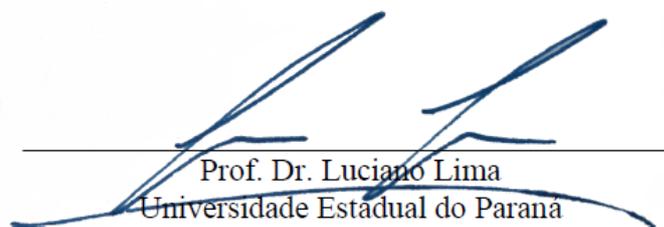
Orientador:



Prof. Dr. Alisson Alípio
Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. Danilo Bogo
Universidade Federal da Integração Latino-Americana



Prof. Dr. Luciano Lima
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 31 de julho de 2023.

Dedico este trabalho aos meus avós Lily e Sebá
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo suporte psicológico e financeiro, principalmente à minha avó Lily de Andrade Ijaille, meus pais Célia Maria Ijaille e Renato Medeiros, minha filha Dora Ijaille, meus irmãos Juliana Ijaille e Felipe Ijaille, minhas tias Dirce Ijaille Arruda e Lúcia Ijaille, minhas primas Ana Luiza Ijaille Arruda e Maria Raquel Ijaille García, meus primos André Luiz Ijaille Ferreira e Rafael Ijaille Ferreira, meus priminhos Malú, Ber, Dan e Henry, meus sobrinhos Gabo, Juju e Davi, além dos queridos Ocirédi, Carlinha e Karla. Agradeço aos meus amigos(as), principalmente ao Rato, Thiago, Silver, Nique, Gaitero, Milena, Cássio, Caio, Binho, Ada, Diegão, Danilo, Carica, Beri, Tiagão, Buster, entre tantos outros pelo apoio e por ouvirem meus queixumes, sempre apontando caminhos e soluções. Obrigado aos meus amigos médicos/cirurgiões Duda e Mauriciera por olharem pela minha saúde e pela grande generosidade de ambos. Aos meus queridos professores e orientadores violonistas: Orlando Fraga, Alisson Alípio, Luciano Lima, Cláudio Menandro e Luiz Claudio Ribas Ferreira por me ensinarem, corrigirem e confiarem em mim. Agradeço também aos meus alunos e ex-alunos, em especial ao Fabio Zardo, Chris Ribas e Tom por terem me incentivado a iniciar essa caminhada.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa é a respeito da técnica ao violão, tendo como foco a mão direita. O objetivo é investigar possibilidades de digitações de mão direita, chamadas dedilhados, em passagens escalares e aquelas com agrupamentos rítmicos específicos extraídas do repertório. Incluímos digitações que fogem de sistemas binários (dois dedos), os quais são predominantes na literatura desse instrumento. Como referencial teórico, usamos o trabalho realizado por Nicolas de Souza Barros (2008) que aborda o conceito de *polaridade digital* para a construção dos dedilhados. Também apresentamos uma revisão dos trabalhos de outros autores que abordam técnica do violão como Matt Palmer (2011), Alisson Alípio (2014) e Scott Tennant (1992), com o mesmo intuito. Para tal, classificamos as passagens escalares e rítmicas e criamos dedilhados deliberados para estas, sempre justificando de acordo com o referencial. Concluimos que o uso organizado de dedilhados, incluindo os que fogem do sistema binário pode ser um meio de otimizar o estudo desses tipos de passagens, reduzindo o tempo de prática e também gerando uma maior precisão rítmica. Para finalizar, incluímos uma coleção de passagens musicais pertencentes ao repertório do violão, apontando e justificando as novas organizações digitacionais.

Palavras-chave: técnica do violão; dedilhados ao violão; mão direita do violonista.

ABSTRACT

This research focuses on guitar technique, specifically on the right hand. The goal is to explore the possibilities of fingerings for the right hand in scalar passages and those with specific rhythmic groupings derived from the repertoire. We have included fingerings that deviate from the predominant binary systems (using two fingers) found in the existing literature for this instrument. As a theoretical framework, we draw on the work of Nicolas de Souza Barros (2008), which introduces the concept of digital polarity in fingering construction. Additionally, we provide a review of the works by other authors who have approached guitar technique, such as Matt Palmer (2011), Alisson Alípio (2014), and Scott Tennant (1992), all with a similar purpose. To accomplish this, we categorize the scalar and rhythmic passages and develop deliberate fingerings for them, always substantiating our choices based on our theoretical framework. Our findings suggest that employing organized fingerings, including those that depart from the binary system, can optimize the study of these passage types, reducing practice time while enhancing rhythmic precision. Lastly, we present a collection of musical excerpts from the guitar repertoire, identifying and justifying the new fingering approaches.

Keywords: guitar technique; guitar fingerings; right hand of the guitarist.

LISTA DE FIGURAS ILUSTRATIVAS

Figura 1 – Escala de Ré Maior com cruzamento de dedos.	18
Figura 2 – Escala de Dó Maior com as fórmulas de dedilhados selecionadas por Segovia.....	20
Figura 3 – Fórmula ternária apresentada por Carlevaro.....	21
Figura 4 – Quatro fórmulas ternárias apontadas para a figura rítmica acima.	22
Figura 5 – Seis fórmulas ternárias apontadas para a figura rítmica acima.....	22
Figura 6 – Excerto de Um tempo fue Itálica famosa de Joaquin Rodrigo, com a indicação do uso de duas fórmulas ternárias de dedilhado.....	23
Figura 7 – Exercício para sincronização das mãos usando dedilhados ternários.....	24
Figura 8 – Excerto da Sonata Eroica op.150 de Mauro Giuliani, com dedilhados ternários apontados por Yates (2016).....	25
Figura 9 – Exercícios sobre fórmulas de dedilhados ternários de Jorge Cardoso.....	26
Figura 10 – Posição mais diagonal do antebraço.	30
Figura 11 – Posição mais perpendicular do antebraço.....	31
Figura 12 - Posicionamento do polegar indicado por Carlevaro.....	31
Figura 13 – Exercício para corrigir a acentuação involuntária.	32
Figura 14 - Acentuação involuntária em células quaternárias com o dedilhado polegar-médio-indicador.....	33
Figura 15 - Exercício para corrigir a acentuação involuntária do p em células rítmicas quaternárias usando o dedilhado ternário polegar-médio-indicador.	33
Figura 16 - Digitação dentro da "caixa".....	36
Figura 17 - Digitação fora da "caixa" por distensão.	37
Figura 18 - Digitação de Andrés Segovia para a escala de Dó maior.....	37
Figura 19 - Digitação de Palmer para a escala de Dó maior.....	37
Figura 20 - A dúvida sobre a melhor opção de dedo.	39
Figura 21 - Distensão do dedo 2.....	40
Figura 22 - Distensão do dedo 4. Mais indicada para posições agudas.	40
Figura 23 - Representação da troca de corda no sentido ascendente.	43
Figura 24 - Representação da troca de corda no sentido descendente.	43
Figura 25 - Compassos 26 e 27 da Sonata op.15a de Fernando Sor.	44
Figura 26 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco.....	45

Figura 27 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco, incluindo a digitação.	45
Figura 28 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco, incluindo a digitação e o dedilhado.	45
Figura 29 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor.	46
Figura 30 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor, incluindo a digitação.	46
Figura 31 - Passagem escalar isolada do Op.09 de Fernando Sor.....	46
Figura 32 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor, incluindo o dedilhado.	47
Figura 33 - Compasso 19 do Fandanguillo de J. Turina.	48
Figura 34 - Compasso 19 do Fandanguillo de J. Turina com a digitação dentro da "caixa". ..	48
Figura 35 - Compasso 19 do Fandanguillo de J. Turina inserindo o dedilhado.....	49
Figura 36 – Compassos 28 e 29 do Concerto para Violão de Villa-Lobos.....	49
Figura 37 - Compassos 28 e 29 do Concerto para Violão de Villa-Lobos. Incluindo o dedilhado.	49
Figura 38 - Excerto do Allegro Sinfônico de A. Barrios cc. 4-6.....	51
Figura 39 - Passagem escalar formada por três CAI e duas CAS.....	51
Figura 40 - Passagem escalar formada por quatro CAS e uma CAI.....	51
Figura 41 - Excerto do Allegro Sinfônico de A. Barrios cc. 4-6, incluindo a digitação e o dedilhado.	52
Figura 42 - Compassos 39 e 40 da obra Valseana de Sérgio Assad.....	52
Figura 43 - Compassos 39 e 40 da obra Valseana de Sérgio Assad, incluindo a digitação.	52
Figura 44 -Compassos 39 e 40 da obra Valseana de Sérgio Assad, incluindo a digitação e o dedilhado.	53
Figura 45 – Escala descendente, excerto do I.mov. Concierto de Aranjuez.	54
Figura 46 - Concerto de Aranjuez, passagens escalares, cc. 75 – 79.....	55
Figura 47 - Concierto de Aranjuez, passagens escalares, cc. 91-95.....	55
Figura 48 – Compassos 123 a 134 do Concierto de Aranjuez de J. Rodrigo.....	57
Figura 49 – Dedilhado fora da polaridade digital.	57
Figura 50 – Deslizamento do dedo indicador da quarta para a quinta corda.	58
Figura 51 – Compassos 10-11 do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos.	58
Figura 52 - Concerto para Violão de H. Villa-Lobos, início da cadência.....	59

Figura 53 – Excerto da cadência do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos.....	59
Figura 54 - Primeiro compasso do Estudo nº07 de H. Villa-Lobos.	60
Figura 55- Excerto do Estudo nº07 de H. Villa-Lobos, cc.5-6.	60
Figura 56 - Excerto da terceira variação da obra Variações sobre La Folia e Minueto op.15 de Fernando Sor.	61
Figura 57 - Excerto da terceira variação da obra Variações sobre La Folia e Minueto op.15 de Fernando Sor incluindo a digitação de mão esquerda.....	62
Figura 58 - Excerto da terceira variação da obra Variações sobre La Folia e Minueto op.15 de Fernando Sor incluindo o dedilhado.	62
Figura 59 - Excerto da quinta variação da obra Tema, Variações e Final de M. Maria Ponce, onde a melodia se encontra dentro dos acordes.	63
Figura 60 - Excerto da quinta variação da obra Tema, Variações e Final de M. Maria Ponce, incluindo a digitação da mão esquerda.	63
Figura 61 - Excerto da quinta variação da obra Tema, Variações e Final de M. Maria Ponce, incluindo o dedilhado.....	64
Figura 62 - Quatro primeiros compassos da Sonatina de Torróba, em todos eles, o mesmo agrupamento rítmico.	64
Figura 63 - Quatro primeiros compassos da Sonatina de F. Moreno-Torróba, incluindo a digitação.	64
Figura 64 - Compassos um e dois da Sonatina de F. Moreno-Torroba (I. mov.), incluindo o dedilhado.....	65
Figura 65 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4.	65
Figura 66 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4, incluindo a digitação.	66
Figura 67 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4, incluindo a digitação e o dedilhado.....	66
Figura 68 - Oberek (Suite em Modo Polônico). cc. 4-8.....	67
Figura 69 - Oberek (Suite em Modo Polônico). cc. 4-8, incluindo a digitação.	67
Figura 70 - Oberek (Suite em Modo Polônico). cc. 4-8, incluindo a digitação e o dedilhado.	68
Figura 71 – Seis primeiros compassos de Canción y Danza, onde vemos o ostinato rítmico presente na segunda voz.....	68
Figura 72 - Seis primeiros compassos de Canción y Danza, incluindo a digitação.	69
Figura 73- Seis primeiros compassos de Canción y Danza, incluindo o dedilhado.....	69
Figura 74 - Três primeiros compassos do Fandango de Joaquín Rodrigo.	70

Figura 75 - Três primeiros compassos do Fandango de Joaquín Rodrigo, incluindo a digitação.	70
Figura 76 - Três primeiros compassos do Fandango de Joaquín Rodrigo, incluindo o dedilhado.	71
Figura 77 - Compasso 4 do Fandango de Joaquín Rodrigo.	71
Figura 78 – Excerto do Concierto de Aranjuez cc. 61-63.	71
Figura 79 - Excerto do Concierto de Aranjuez cc. 61-63, incluindo a digitação e o dedilhado.	72
Figura 80 - Excerto do Concierto de Aranjuez, mostrando um cruzamento de dedos.	72
Figura 81 - Excerto do Concierto de Aranjuez, dedilhado sem cruzamento.	72
Figura 82 – Excerto da obra La Gran Sarabanda de Leo Brouwer.	73
Figura 83- Excerto da obra Elogio de la Danza de Leo Brouwer.	73
Figura 84 - Excerto da Valsa op.08 n°4 de Agustín Barrios Mangoré.	74
Figura 85- Excerto da cadência do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos.	75
Figura 86 - Excerto do Prelúdio da Cavatina de Alexander Tansman.	76
Figura 87 - Ornamento do Prelúdio BWV 996 de Johann Sebastian Bach.	76
Figura 88 – Outro ornamento presente no compasso dez do Prelúdio BWV 996 de Johann Sebastian Bach.	77
Figura 89 - Quatro primeiros compassos da Bagatelle n°1 de William Walton.	77
Figura 90 - Compasso cinco da Bagatelle n°1 de William Walton.	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. REVISÃO DE LITERATURA	16
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	29
2.1 O movimento digitacional.....	29
2.1.1 A angulação do antebraço em relação ao plano das cordas.....	30
2.1.2 A sonoridade.....	31
2.1.3 A acentuação correta das fórmulas quaternárias	32
2.2 A polaridade digital e o gesto mecânico	33
2.3 A organização digitacional da mão esquerda.....	35
2.3.1 Digitação “dentro da caixa”.....	36
2.3.2 Um dedo por vez	38
2.3.3 Dedo 2 ou dedo 3.....	39
3. PASSAGENS ESCALARES E AGRUPAMENTOS RÍTMICOS	42
3.1 Passagens escalares	43
3.1.1 Classificação quanto ao número de notas e sua distribuição pelas cordas	43
3.1.2 Passagens escalares com três notas	43
3.1.3 Passagens escalares com quatro notas	47
3.1.4 Passagens escalares com cinco notas.....	50
3.1.5 Passagens escalares com seis ou mais notas.....	53
3.1.6 Pequeno compendio de passagens escalares	54
3.2 Agrupamentos rítmicos	60
3.2.1 Motivos Rítmicos Recorrentes	61
3.2.2 Obras inspiradas em danças.....	67
3.2.3 Ornamentações	70
3.2.4 Pequeno compendio de agrupamentos rítmicos.	72
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Ao longo da minha experiência como violonista, venho identificando problemas na execução de escalas e em agrupamentos rítmicos específicos¹. Ainda mais se utilizadas apenas fórmulas de dedilhados binárias, ou seja, alternando dois dedos, principalmente em andamentos rápidos. Identificar esses problemas e buscar soluções levou-me a experimentar novas fórmulas, o que motivou essa pesquisa.

Aqui tratamos sobre técnica do violão com foco na mão direita, investigando dedilhados para passagens escalares e agrupamentos rítmicos, incluindo fórmulas não binárias. Essa é uma discussão que vem crescendo no meio acadêmico; já existem publicações, livros, bem como relatos de professores que recomendam fortemente o uso dessas fórmulas muitas vezes consideradas não ortodoxas. De todo modo, trata-se de um assunto longe de estar esgotado.

No primeiro capítulo apresentamos a revisão de literatura, buscando um diálogo entre autores a respeito da importância de se deliberar dedilhados de mão direita, quais princípios devem ser seguidos para construí-los, onde se encontram os problemas mais recorrentes e como solucioná-los, o que nos encaminhou aos dois trabalhos que serviram de maiores referências.

O segundo capítulo apresenta esses trabalhos como referencial teórico, a tese de doutorado de Nicolas de Souza Barros (2008) e o método de Matt Palmer (2011). O primeiro apresenta o conceito de polaridade digital que demonstra como funciona o movimento por simpatia dos dedos e como podemos usar esse movimento em nosso favor. Também nos aponta como aplicar a polaridade digital de acordo com a distribuição das notas pelas cordas do violão. O segundo nos deu suporte para organizar as digitações de mão esquerda de maneira a favorecer os dedilhados, buscando principalmente a distribuição de três notas por corda em passagens escalares.

Seguimos com a primeira parte do terceiro capítulo, no qual classificamos os tipos de passagens escalares pelo número de notas e sua distribuição pelas cordas do instrumento. A partir daí, construímos os dedilhados o que possibilita identificar padrões que poderão ser aplicados em várias situações similares. Ao final, incluímos um pequeno compêndio de exemplos de passagens escalares presentes no repertório.

¹ Agrupamentos de figuras rítmicas que apresentam algum tipo de desafio mecânico para a mão direita no momento da performance. Normalmente compostos pela alternância súbita entre figuras longas e curtas, sendo estas últimas as quais estipulamos como sendo as que têm menor valor dentro de um cenário, por exemplo, fusas num compasso onde a figura predominante é a de colcheias.

A segunda parte do terceiro capítulo é dedicado à construção de dedilhados para agrupamentos rítmicos, no qual também houve suporte do referencial teórico. Classificamos e investigamos três tipos: motivos rítmicos recorrentes, obras inspiradas em danças e ornamentações. Do mesmo modo que procedemos com o capítulo anterior, incluímos ao final um pequeno compêndio de excertos do repertório que apresenta agrupamentos rítmicos, onde aplicamos dedilhados baseados nas nossas diretrizes.

Todos os exemplos musicais foram grafados na Clave de Sol uma oitava abaixo (clave original para violão), as traduções são nossas e os textos originais estão presentes em notas de rodapé.

1. REVISÃO DE LITERATURA

A melhor organização digitacional para executarmos uma peça ao violão é aquela que oferece um resultado satisfatório tanto em aspectos de interpretação musical quanto do ponto de vista técnico. É interessante pensarmos que uma performance interpretativamente apropriada passa por um trabalho técnico também apropriado, o que nos sugere que para obtermos um resultado positivo na performance, devemos ser capazes de vencer as dificuldades técnicas que a obra apresenta. Uma das formas de reconhecermos o que é uma passagem difícil ou fácil de tocar, é medir o nível técnico que ela exige do intérprete. Para isso, primeiramente devemos buscar compreender o que significa o termo técnica. Para Stanley Yates (2016), “[...] técnica nada mais é do que uma maneira de fazer coisas, uma abordagem para lidar com algo que está de alguma forma além de nossa capacidade natural e não praticada².” (YATES, 2016, p.11). Aplicando esse conceito para um instrumentista, podemos dizer que técnica é a forma com que ele aborda seu instrumento para tocar bem uma obra. Esse termo, habitualmente também é usado como um meio de avaliar capacidades: “Um outro uso comum do termo é encontrado em avaliações deste ou daquele instrumentista como tendo uma ‘técnica ruim’, ‘boa técnica’, ‘técnica incrível’ – geralmente descrições do nível de precisão e aparente falta de esforço no desempenho³.” (YATES, 2016, p.11).

A técnica do violão pode ser dividida em áreas relacionadas com os movimentos da mão esquerda e da direita, além de suas combinações.

O violão é tecnicamente um dos instrumentos mais delicados e, portanto, um dos instrumentos mais difíceis de tocar. Alcançar o comando técnico final do instrumento é praticamente impossível. Mas até hoje, a importância de trabalhar a técnica é subestimada por muitos violonistas e não se gasta tempo suficiente com isso. O tempo que você gasta em exercícios técnicos – ou como bem diz Ivan Galimian: a “fase de construção” – deve ser igual ao tempo que você gasta trabalhando na interpretação⁴. (KAPPEL, 2016, p. 15).

Ligados, distensões, contrações e pestanas, por exemplo, fazem parte da área da técnica da mão esquerda. Já a produção do som, rasgueados, arpejos e trêmolo estão associados

² Technique is nothing more than a way of going about things, an approach to tackling something that’s in some way beyond our natural, unpracticed capability.

³ A further common use of the term is found in assessments of this or that player as having ‘poor technique’, ‘good technique’, ‘amazing technique’ – usually descriptions of the accuracy level and appearance of effortlessness in performance.

⁴ The guitar is technically one of the most delicate instruments and thereby one of the most difficult instruments to play. To attain the ultimate technical command of the instrument is virtually impossible. But to this day, the importance of working on technique is underestimated by many guitarists and not enough time is spent on it. The time you spend on technical exercises – or as Ivan Galimian so appropriately says: the “building phase” – should be equal to the time you spend working on interpretation.

à técnica da mão direita. Também é importante citar que existem outras técnicas usadas para criar timbres especiais ou efeitos sonoros como os harmônicos, pizzicatos, glissandos e tamboras. Sobre a prática de escalas, podemos dizer que se trata de um daqueles pontos da técnica que necessita um esforço correlacionado entre as duas mãos, uma sincronização entre os dedos que tangem as cordas e os que pressionam as notas. Existe uma grande quantidade de manuais para a prática e o desenvolvimento das escalas na literatura violonística, tendo como principais diferenças entre si as digitações da mão esquerda. Encontram-se uma pluralidade de digitações, cada qual com seus objetivos, como as que priorizam a manutenção de uma única posição de mão esquerda ou aquelas que optam por mudar de posição. No entanto, a respeito das digitações de mão direita, que aqui passaremos a chamar de dedilhados, encontramos uma variedade menor de sugestões. Comumente encontramos dedilhados com recomendações binárias, ou seja, usando dois dedos alternadamente. Pode ser que o motivo seja uma herança da técnica dos primeiros cordofonistas, como aqueles que utilizavam o plectro (que se movimenta de forma binária, subindo e descendo) ou os que mesmo sem o plectro, mantinham o dedo mínimo no tampo do instrumento diminuindo a liberdade de movimentos da mão direita. Também é sabido que os primeiros violonistas só se utilizavam do dedo *anelar* em situações muito específicas como na execução de acordes.

O apoio do mínimo na tampa: É empregado para aumentar a estabilidade manual, sendo procedimento central das práticas com plectros, tanto do passado quanto do presente. Os alaudistas dos séculos XV – XVI adotam esse expediente, que seria integrado posteriormente nas estruturas de cordofonistas ainda no século XX. (SOUZA BARROS, 2008, p.120)

É interessante notar que, mesmo com o passar de décadas, ainda haja uma parcela grande de violonistas aclamados que seguem predominantemente esse modelo binário nos dedilhados em passagens escalares. O fato é que não há demérito em se organizar dedilhados usando apenas dois dedos de forma alternada, pelo contrário, é uma maneira de simplificá-los. O violonista estadunidense Christopher Parkening (1997), em seu método para violão, sugere apenas dedilhados binários para a prática de escalas:

Experimente diferentes combinações de dedilhado com a mão direita: i,m/ m,i /i,a/ a,i/ m,a/ a,m/ p,i, etc. Alguns padrões, como m,a, não são viáveis para a maioria dos violonistas em uma passagem rápida de mão direita; no entanto, eles ajudam a ganhar independência para algumas situações. (PARKENING, 1997, p.42)⁵

⁵ Try different right-hand fingering combinations: i,m / m,i / i,a / a,i / m,a / a,m / p,i, etc. Some patterns, such as m,a, as not feasible for most players in a right-hand concern run; however, they do help gain independence for some situations.

Entretanto, também é fato que nem todos os violonistas conseguem executar passagens escalares rápidas com êxito seguindo essas organizações mais simples. Existem atitudes mecânicas que normalmente comprometem o desempenho na execução de escalas, principalmente em passagens velozes, uma bastante comum é a repetição não deliberada de um dedo da mão direita e a outra o cruzamento de dedos, sobre o qual falaremos logo mais.

Nenhuma outra forma de tanger as cordas do violão é mais simples que o dedilhado unitário, isto é, tocar usando apenas um dedo. Em linhas melódicas isoladas o uso de apenas um dedo da mão direita confere equilíbrio para o som das notas, oferecendo uma unidade sonora de timbre, como nos indica Alípio (2014):

[...] a repetição é oportuna quando o tempo entre as notas nos permite executá-la de forma relaxada. Tal expediente nos ajuda a obter homogeneidade sonora, evitar cruzamento de dedos e até mesmo delimitar o fraseado, através da inflexão e respiração entre as frases semelhantemente ao que acontece com os translados de mão esquerda. O tempo cômodo entre duas notas pode ser, também, o momento ideal para repetir um dedo e assim renovar uma sequência de dedilhados pré-estabelecida. (ALÍPIO, 2014, p.81).

Um apontamento fundamental de Alípio (2014) é que a repetição de um dedo é oportuna quando há tempo suficiente entre as notas para tocarmos de forma relaxada, isso quer dizer que em passagens velozes não funciona. Outro ponto citado é que esse tipo de dedilhado evita o cruzamento de dedos. A respeito desses cruzamentos, Alípio (2014) nos aponta que “a disposição natural para a execução ou o repouso dos dedos *i*, *m* e *a* de mão direita se dá pela ordem decrescente das cordas adjacentes. Quando essa disposição se inverte, dizemos que há um cruzamento” (ALÍPIO, 2014, p. 81). Da mesma forma, Barceló (1995) explica que “um cruzamento de dedos ocorre quando o dedo *médio* toca uma corda de número maior que o dedo *indicador* ou quando o dedo *anelar* toca uma corda de número maior que o *médio* ou que o *indicador*. Também ocorre um cruzamento quando o dedo *polegar* toca abaixo do *indicador* ou do *médio* ou do *anelar*.⁶” (BARCELÓ, 1995, p. 67).

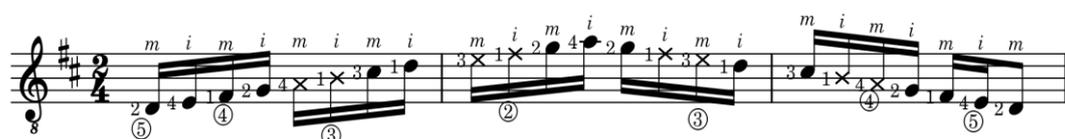


Figura 1- Escala de Ré Maior com cruzamento de dedos. Fonte: Autor.

⁶ Cuando el medio toca en una cuerda de mayor número que el índice, cuando el anular pulsa una cuerda de número superior que el m o el i, cuando el pulgar toca por debajo del i, del m o del a.

Na figura acima os cruzamentos de dedos ocorrem entre as notas marcadas com o X. Podemos perceber que um dedilhado binário totalmente alternado acaba por gerar cruzamentos de dedos, se tivéssemos iniciado com o *indicador* diminuiríamos o número de cruzamentos, mas não os eliminaríamos por completo. Dependendo da situação, alguns autores defendem que é melhor estudarmos e resolvermos os cruzamentos ao invés de evitarmos. Quando aborda os cruzamentos de dedos, Scott Tennant (1992), em seu livro *Pumping Nylon*, sugere ao violonista marcá-los: “marcando os cruzamentos das cordas, você está se alertando para exatamente o que seus dedos precisam fazer”⁷ (TENNANT, 1992, p. 71). Alípio (2014) também corrobora com essa ideia:

Às vezes pode ser preferível aderir ao cruzamento a certas disposições, até favoráveis, quando o intuito for o de obter algum resultado específico, sobretudo no que diz respeito à clareza de som e ritmo. Nesses casos, dedilhar com os dedos *i-m*, ainda que os cruze em alguns momentos, pode ser a melhor opção, desde que seja uma decisão deliberada, e que esteja de acordo com as possibilidades técnicas individuais. (ALÍPIO, 2014, p. 85).

No seu livro mencionado acima, Tennant (1992) dedicou um capítulo para abordar escalas com foco no controle e velocidade, “o controle é mais importante que a velocidade. Se você puder exercer o controle enquanto toca, a velocidade, quando necessário, seguirá facilmente” (TENNANT, 1992, p.62)⁸. Para a obtenção desse controle, Tennant aponta quatro elementos que devem ser dominados para o desenvolvimento de velocidade escalar. Primeiramente a velocidade da mão direita, depois a sincronização das duas mãos, seguindo com cruzamentos de dedos, que no livro aparece como cruzamento de cordas⁹ e por fim, juntar todos os elementos. Saber como resolver os cruzamentos é necessário para várias situações, mas também é importante saber como evitá-los. A respeito disso, Barceló (1995) nos indica cinco diferentes estratégias: “a) um oportuno ligado técnico de mão esquerda; b) mudar de corda em outra parte do trecho (desde que não represente uma nova dificuldade); c) intercalar o *anelar* ou o *polegar* (quando se toca com “dois dedos”); d) uma repetição [...]; e) um deslizamento” (BARCELÓ, 1995, p. 67)¹⁰. Bruno Madeira (2021), explica o deslizamento como “a repetição de um dedo através de seu deslizamento por mais de uma corda” (MADEIRA, 2021, p. 02). Essa técnica de deslizar um dedo por duas ou mais cordas pode ser muito útil, sendo muito

⁷ By marking the string crossings, you are just alerting yourself to exactly what your fingers need to do.

⁸ Control is more important than speed. If you can exercise control while playing, speed, when necessary, will follow easily.

⁹ String Crossing.

¹⁰ a) un oportuno ligado técnico de mano izquierda; b) cambiar de cuerda em otra parte del pasaje (mientras no represente una nueva dificultad); c) intercalar el a o el p (cuando se toca com “dos dedos”); d) una repetición [...]; e) un deslizamiento.

aplicada com o *polegar* em arpejos e também em trinados deslizando os dedos *indicador* e *médio* por duas cordas vizinhas. Além dessas opções, podemos ainda evitar cruzamentos modificando a digitação da mão esquerda, como indica Alípio (2014):

Se o cruzamento dos dedos de mão direita for, de fato, um empecilho na realização de certas passagens, sobretudo das que exigem velocidade, e por alguma razão não pode ser modificado, então cabe à mão esquerda propiciar, através da digitação, bem como do uso deliberado de ligados e cordas soltas, a disposição necessária aos dedos de mão direita para tal realização. (ALÍPIO, 2014, p. 84).

Grandes personalidades do violão deixaram suas contribuições para o estudo de escalas, o violonista espanhol Andrés Segovia escreveu um método muito difundido para esse tipo de técnica, chamado de *Escalas Diatônicas Maiores e Menores*¹¹ que traz no seu prefácio a seguinte observação:

O estudante que deseja adquirir uma técnica firme no violão não deve negligenciar o estudo paciente das escalas, se as praticar duas horas por dia, corrigirá as posições defeituosas das mãos, aumentará gradualmente a força dos dedos e preparará as articulações para estudos de velocidade posteriores. (SEGOVIA, 1953, p. 02)¹²

Para Segovia (1953) o estudo de escalas está diretamente relacionado ao desenvolvimento de uma técnica firme, e para atingir esse objetivo sugere duas horas de prática por dia. Em seu livro são apresentadas sete fórmulas de dedilhados que devem ser repetidas em cada uma das escalas. Também há uma observação para que o violonista pratique usando toque *apoiando*¹³. Na figura abaixo, vemos que são sugeridos dedilhados binários com exceção da fórmula mais abaixo formada por: *indicador, médio, anelar, médio*.

The figure shows a musical staff for the D major scale in 4/4 time. The notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 2. Below the staff, Segovia's fingering formulas are listed in two columns:

i	m	i	m
m	i	m	i
a	m	a	m
m	a	m	a
i	a	i	a
a	i	a	i
i	m	a	m

Figura 2 – Escala de Dó Maior com as fórmulas de dedilhados selecionadas por Segovia. Fonte: Segóvia, *Escalas diatônicas maiores e menores* (1953).

¹¹ Diatonic Major and Minor Scales, 1953.

¹² The student who wishes to acquire a firm technique on the guitar should not neglect the patient study of scales, if he practices them two hours a day, he will correct faulty hand positions, gradually increase the strength of the fingers, and prepare the joints for later speed studies.

¹³ Toque apoyando. Maneira de dedilhar onde o dedo que ataca a corda, repousa, após o ataque, na corda adjacente superior ou inferior se o dedo for o polegar.

Aplicando as fórmulas indicadas por Segovia na escala de Dó Maior, percebemos que não houve a preocupação em evitar cruzamentos de dedos, mesmo na fórmula ternária. Nesse caso, ao passarmos da segunda corda para a primeira cruzaremos os dedos *indicador* e *médio*. Aqui podemos deduzir que Segovia preferia resolver os cruzamentos e não se preocupava em evitá-los, até pela indicação do tempo necessário para a prática diária do estudo de escalas. Abel Carlevaro, violonista uruguaio, é outro aclamado colaborador da literatura violonística. Carlevaro esteve sob a orientação de Segovia quando este residiu no Uruguai e propôs uma nova abordagem técnica para o violão, onde a prática deve ser racionalizada evitando o desperdício de movimentos e de tempo. Isto é, o melhor resultado com o menor esforço.

A técnica instrumental sofreu uma série de evoluções lógicas ao longo do tempo. A prática musical tornou-se cada vez mais difícil, mais complicada; ninguém está realmente satisfeito com o que aprendeu. Nem todos os alunos estão dispostos a gastar mais tempo do que o absolutamente necessário para o estudo da técnica. (CARLEVARO, 1979)¹⁴.

Em seu caderno de escalas, momento algum aparecem sugestões de dedilhados, porém no seu caderno dedicado à mão direita, nos exercícios para elasticidade, encontramos exemplos de escalas cromáticas com notas repetidas que apresentam dedilhados organizados. São quase na totalidade dedilhados binários com exceção da última fórmula, a de número duzentos e dois, que apresenta um dedilhado ternário formado por *polegar, médio e indicador*.



Figura 3 – Fórmula ternária apresentada por Carlevaro. Fonte: Carlevaro, Cuaderno n.2, 1979.

Também podemos concluir que Carlevaro também preferia resolver os cruzamentos já que, ao trocarmos de cordas, o *polegar* cruza com o *indicador* ao tanger a corda seguinte. A indicação de dedilhados ternários como fórmulas para o estudo de notas repetidas dentro uma escala também é proposta por Henrique Pinto (1982).

Em seu livro *Curso Progressivo para Violão*, no capítulo sobre escalas, ao abordar notas repetidas Pinto sugere dividir o estudo em duas etapas, na primeira são apontadas

¹⁴ La tecnica instrumental há sofrido una serie de evoluciones logicas a traves del tiempo. La practica musical se há hecho cada vez más difícil, mas complicada; nadie está realmente satisfecho con lo que aprendió. No todos los estudiantes se sienten con deseos de emplear más tiempo que el absolutamente necesario para el estudio de la técnica.

fórmulas binárias, mas para duas divisões rítmicas específicas são apontadas fórmulas ternárias como vemos abaixo:

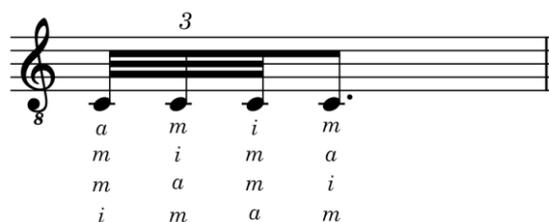


Figura 4 – Quatro fórmulas ternárias apontadas para a figura rítmica acima. Fonte: Pinto, *Curso progressivo para Violão*, 1982.

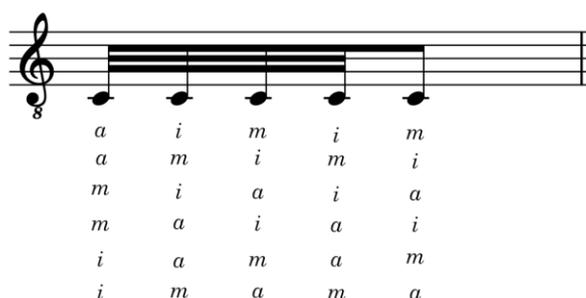


Figura 5 – Seis fórmulas ternárias apontadas para a figura rítmica acima. Fonte: Pinto, *Curso progressivo para Violão*, 1982.

Aqui percebemos que Carlevaro (1975) e Pinto (1982), em situações de notas repetidas, exploram dedilhados não binários, porém apenas Pinto os organiza de acordo com o agrupamento rítmico: “a acentuação na parte forte dos tempos poderá coincidir com o impulso ora produzido com o *indicador*, ou com o *médio* ou *anular*, portanto, a exercitação das múltiplas combinações destes dedos é de suma importância.” (PINTO, 1982, p. 20). A julgar pelas fórmulas de dedilhados apresentadas, podemos concluir que Pinto propõe que o violonista pratique todas as possibilidades, para desenvolver em todas elas a correta acentuação dos tempos fortes, mas não se preocupa em evitar os cruzamentos. O violonista cubano Martín Pedreira Rodriguez também explora organizações ternárias em dedilhados como forma de desenvolver uma técnica precisa. No capítulo sobre mão direita do seu livro chamado *Ergonomia de la Guitarra* (2011), Rodriguez nos apresenta um exercício técnico chamado *Tic-Tac* onde sugere ao violonista que toque uma determinada corda com um dedo enquanto outro está sobre a mesma, “de modo que ocorre uma espécie de tique-taque mecânico¹⁵”.

¹⁵ De manera que se produzca una especie de tic-tac mecánico. <https://youtube.com/shorts/tFPJvMBmqwU>

(RODRÍGUEZ, 2011, p. 47). Para esse exercício são sugeridas as seguintes fórmulas de dedilhados com as seguintes instruções:

Altere com i-m ou m-a (ataque de unha) mantendo a colocação de um dedo enquanto outro dedilha a mesma corda [...]. Trabalhe em um tempo calmo e apenas nas cordas primas¹⁶ começando pela terceira. Depois varie o dedilhado (i-a, e-m, e-i, a-m-i), mude para a segunda corda e finalmente para a primeira. Outras combinações que incluem o *polegar* podem ser aplicadas para aumentar o domínio da figura¹⁷ e do trêmolo (p-i, p-m, p-a-i-m, p,m,i,a, etc.)¹⁸. (RODRÍGUEZ, 2011, p. 47).

Na citação acima vemos a indicação de duas fórmulas usando o dedo *mínimo* que Rodriguez simboliza com a letra “e”. O uso do dedo *mínimo* não é objeto dessa pesquisa, no entanto é necessário dizer que alguns violonistas usam este dedo como parte integrante das ferramentas de mão direita, principalmente para execução de acordes formados por cinco sons. Notamos também que a fórmula de dedilhado *anelar-médio-indicador* mais uma vez é apontada. Mesmo não deliberando sobre o cruzamento de dedos, no capítulo intitulado *Dedilhado: regularidades e opções para o equilíbrio do toque*¹⁹, Rodriguez (2011) aborda o uso da fórmula *polegar-médio-indicador* e aponta alguns dedilhados em excertos de peças, como abaixo:

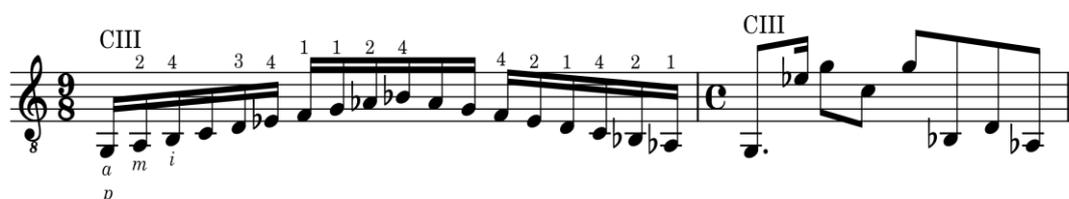


Figura 6 – Excerto de *Um tempo fue Itálica famosa* de Joaquín Rodrigo, com a indicação do uso de duas fórmulas ternárias de dedilhado. Fonte: Rodrigo, 1989.

Analisando o excerto acima, nas três primeiras notas temos duas sugestões de dedilhados: *anelar-médio-indicador* e *polegar-médio-indicador*. Se mantivermos a primeira indicação nas notas subsequentes, não teremos cruzamentos de dedos, já na segunda fórmula o *polegar* cruzará com o *indicador* na troca da sexta para a quinta corda. Isso nos permite concluir que Rodriguez (2011) considera o uso de dedilhados ternários em passagens escalares, no entanto, sem a preocupação de evitar cruzamentos. Stanley Yates (2016), no seu método

¹⁶ Cordas primas: as três primeiras cordas.

¹⁷ Figura: técnica para tocar escalas destacadas que utiliza o polegar alternando com o indicador.

¹⁸ Alternar con i-m o m-a (ataque de digitación) manteniendo la colocación de un dedo mientras otro dedo digita la misma cuerda [...]. Trabajar en un tempo tranquilo y sólo en las primeras cuerdas empezando por la tercera. Luego variar la digitación (i-a, e-m, e-i, a-m-i), pasar a la segunda cuerda y finalmente a la primera. Se pueden aplicar otras combinaciones que incluyan el pulgar para aumentar el dominio de la figura y el trémolo (p-i, p-m, p-a-i-m, p,m,i,a, etc.).

¹⁹ Digitación: regularidades y opciones para el equilibrio em los toques.

Classical Guitar Technique from Foundation to Virtuosity, demonstra sua preocupação com os cruzamentos de dedos primeiro indicando que “ao mover para uma corda mais aguda é confortável trocar com o *médio*, ao mover para uma corda mais grave é mais confortável trocar com o *indicador*²⁰.” (YATES, 2016, p.81). Segue dizendo para que o violonista “pratique e compare cruzamento de dedos confortáveis e desconfortáveis²¹”. (YATES, 2016, p.81). Isso nos mostra que para Yates, é importante resolver os cruzamentos praticando-os. Porém completa, “embora muitas vezes encontremos cruzamentos de dedos potencialmente indesejáveis em peças, muitas vezes é possível mitigá-los incorporando o dedo *anelar*, que precisa tocar apenas uma única nota para corrigir a sequência de cruzamento de dedos²²”. (YATES, 2016, p.82). Mais adiante, no capítulo sobre independência das mãos, Yates aborda pela primeira vez dedilhados ternários e apresenta quatro fórmulas para estes: *anelar-médio-indicador*, *indicador-médio-anelar*, *polegar-médio-indicador* e *polegar-indicador-médio*. Essas fórmulas devem ser aplicadas seguindo a orientação: “combine três dedos da mão direita contra dois dedos da mão esquerda²³” (YATES, 2016, p.138) nos exercícios abaixo:



Figura 7 – Exercício para sincronização das mãos usando dedilhados ternários. Fonte: Yates, 2016.

Na segunda parte do seu método, dentro da *lição 61 – Dedilhados de velocidade (virtuosismo)*, Yates apresenta um capítulo chamado “sistemas de dedilhado para escalas extraordinariamente rápidas [...]” (YATES, 2016, p. 123). Aqui são apresentados os dedilhados ternários *polegar-indicador-médio* e *anelar-médio-indicador*.

²⁰ When moving to a higher string it’s more comfortable to lead with m. When moving to a lower string it’s more comfortable to lead with i.

²¹ Practice and compare comfortable and awkward string crossings.

²² While we often encounter potentially awkward string crossings in pieces, it’s often possible to mitigate these by incorporating the a finger, wich needs only play a single note to correct the string-crossing sequence.

²³ Combine three right-hand fingers against two left-hand fingers

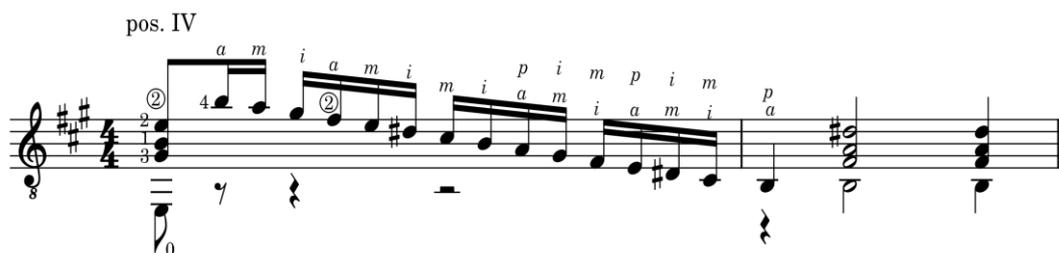


Figura 8 – Excerto da Sonata Eroica op.150 de Mauro Giuliani, com dedilhados ternários apontados por Yates (2016). Fonte: Yates, 2016.

Acima vemos a indicação de fórmulas de dedilhados ternários como possível solução para passagens rápidas, entretanto não há preocupação em evitar os cruzamentos de dedos, já que no exemplo acima haverá o cruzamento do dedo *anelar* com o *indicador* ao trocar de corda. Yates, buscando minimizar esse fenômeno, aponta que o violonista deve reposicionar o braço direito a cada troca de corda com intuito de minimizar o efeito desfavorável do cruzamento, o que mais uma vez, sugere a necessidade de resolvê-los. Outra voz importante sobre técnica, é a do violonista argentino Jorge Cardoso que, no seu livro *Ciencia y Método de la Guitarra* (1973), nos apresenta oito fórmulas ternárias para dedilhados que podem ser aplicadas em algumas situações contidas no livro: “Do ponto de vista do treino da mão direita, os exercícios preliminares, as escalas diatônicas e cromáticas e os exercícios complementares podem ser realizados com os seguintes dedilhados²⁴.” (CARDOSO, 1973 p. 55). Vejamos abaixo as fórmulas apontadas por Cardoso:

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| 1. <i>anelar-médio-indicador</i> | 5. <i>polegar-indicador-anelar</i> |
| 2. <i>indicador-médio-anelar</i> | 6. <i>polegar-anelar-indicador</i> |
| 3. <i>polegar-indicador-médio</i> | 7. <i>polegar-médio-anelar</i> |
| 4. <i>polegar-médio-indicador</i> | 8. <i>polegar-anelar-médio</i> |

Afora as fórmulas ternárias acima Cardoso nos indica outras sete, as quais são chamadas de dedilhados mistos, estas são compostas por uma fórmula ternária mais a repetição de um dos dedos:

²⁴ Desde el punto de vista del entrenamiento de la mano derecha los ejercicios preinimnarios, las escalas diatónicas e cromáticas y los ejercicios complementarios pueden llevarse a cabo con las siguientes digitaciones:

- | | |
|--|--|
| 1. <i>polegar-indicador-médio-indicador</i> | 5. <i>polegar-médio-anelar-médio</i> |
| 2. <i>polegar-médio-indicador-médio</i> | 6. <i>polegar-anelar-médio-anelar</i> |
| 3. <i>polegar-indicador-anelar-indicador</i> | 7. <i>indicador-médio-anelar-médio</i> |
| 4. <i>polegar, anelar, indicador, anelar</i> | |

A respeito dos cruzamentos de dedos, podemos concluir que Cardoso (1973) prefere resolvê-los do que evitá-los a julgar pelo exercício abaixo:

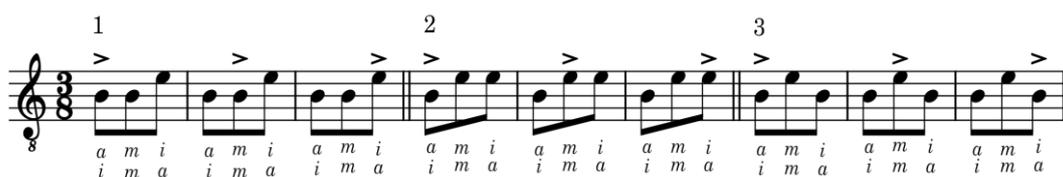


Figura 9 – Exercícios sobre fórmulas de dedilhados ternários de Jorge Cardoso. Fonte: Cardoso, 1973.

A figura acima apresenta duas instruções: as fórmulas de dedilhados e a acentuação específica das notas. Analisando apenas os três primeiros compassos (grupo marcado com o número um) temos cruzamentos de dedos em todos os compassos quando o dedilhado é: *anelar-médio-indicador*. Isso também se repete no grupo dois e grupo três. A acentuação ora na primeira nota, ora na segunda e ora na terceira nota, também sugere um treinamento para resolver os cruzamentos e desenvolver a independência dos dedos.

Hubert Käppel, violonista alemão, em seu livro *The Bible of Classical Guitar* (2016), também recomenda o uso de dedilhados ternários e nos revela que a organização mais rápida é *anelar-médio-indicador*.

A frequência do toque de três dedos alternados pode ser maior e, portanto, mais rápida do que com dois dedos. O movimento a-m-i é fundamentalmente a combinação mais rápida de três dedos tanto para toque sem apoio quanto para apoiando²⁵ [...]” (KÄPPEL, 2016 p. 44).

Ao abordar exercícios de velocidade e cruzamentos de dedos nos indica que “exercícios de fluência, velocidade e cruzamentos [...] formam a base para exercícios de sincronização²⁶”. (KÄPPEL, 2016 p. 90). Sendo que duas fórmulas e suas permutações são consideradas as mais adequadas para passagens rápidas ou arranques em escalas: *anelar-médio-indicador* e *polegar-médio-indicador*. “De todos os padrões possíveis usando três dedos, apenas a-m-i e p-m-i são

²⁵ The stroking frequency of three alternating fingers can be higher and therefore faster than with two fingers. The movement a-m-i is fundamentally the fastest three finger combination in tirando as well as apoyando [...].

²⁶ Fluency, speed and string crossing [...] form the foundation for synchronization exercises.

considerados aqui, pois são mais adequados para passagens rápidas ou arranques em escalas²⁷”. (KÄPPEL, 2016 p. 90). Sobre dedilhados em passagens escalares, Käppel nos indica o seguinte:

Os padrões de mão direita para escalas são tão diversos quanto aqueles para arpejos. As possibilidades ilimitadas nunca podem ser totalmente esgotadas. No entanto, não se trata de testar todos os diferentes padrões, mas sim dominar os mais importantes para que você possa aperfeiçoar a coordenação de suas mãos esquerda e direita²⁸. (KÄPPEL, 2016, p. 125).

Sobre os padrões de mão direita mais importantes usando três dedos em escalas, Käppel nos indica nove fórmulas:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>anelar-médio-indicador</i> | 6. <i>anelar-indicador-médio</i> |
| 2. <i>médio-indicador-anelar</i> | 7. <i>polegar-médio-indicador</i> |
| 3. <i>indicador-anelar-médio</i> | 8. <i>médio-indicador-polegar</i> |
| 4. <i>indicador-médio-anelar</i> | 9. <i>indicador-polegar-médio</i> |
| 5. <i>médio-anelar-indicador</i> | |

As fórmulas de número dois e três são permutações da fórmula número um, as de número cinco e seis da fórmula de número quatro, assim como as de número oito e nove são permutações da de número sete. Podemos então resumi-las a apenas três: *anelar-médio-indicador*; *indicador-médio-anelar* e *polegar-médio-indicador*.

Entretanto, como citado acima, a fórmula *indicador-médio-anelar* e suas permutações não é a mais indicada para passagens escalares rápidas. A provável razão pela qual essa organização não é a mais indicada, é apresentada pelo violonista estadunidense Aaron Shearer (1990). “Quando você flexiona ou estende um dedo, o dedo adjacente tende a se mover na mesma direção. Isso é chamado de ‘movimento por simpatia’ e é extremamente útil para tocar violão²⁹.” (SHEARER, 1990, p.63). Um pouco mais adiante completa: “ao tocar violão, o movimento por simpatia requer um alto grau de tempo e controle. Quando efetivamente desenvolvido, o movimento por simpatia é uma ajuda poderosa para o som rápido e contínuo de cordas sucessivas³⁰.” (SHEARER, 1990, p.63). Esse movimento também é apreciado por

²⁷ Of all the possible patterns using 3 fingers, only a-m-i and p-m-i are considered here as they are best suited for rapid passages or scale-type runs.

²⁸ The RH patterns for scales are equally as diverse as those arpeggios. The unlimited possibilities can never be fully exhausted. However, it’s not about testing all the different patterns, but rather mastering the important ones so you can perfect the coordination of your left and right hands.

²⁹ When you flex or extend one finger, the adjacent finger tends to move in the same direction. This is called sympathetic movement, and it’s extremely useful in playing the guitar.

³⁰ In the guitar playing, sympathetic movement requires a high degree of timing and control. When effectively developed, sympathetic movement is a powerful aid for the rapid and continuous sounding of successive strings.

Nicolas de Souza Barros em sua tese de doutorado, sendo definido “como o movimento involuntário de dedos adjacentes àquele que está tangendo. O movimento involuntário segue a direção em que seu vizinho foi articulado” (SOUZA-BARROS, 2008, p.174). Os dedos que não se movem por simpatia enquanto outro tange, são chamados de dedos inativos. Ao tocarmos uma corda com o dedo *indicador* ou com o *polegar* o dedo *anelar* fica inativo, assim como acontece quando tocamos uma corda com o *médio*, o dedo *anelar* se move por simpatia.

Podemos considerar que vários autores da literatura técnica violonística deliberaram sobre a organização digitacional da mão direita, ou seja, deliberaram sobre a construção de dedilhados em passagens escalares. Quando estas estão dentro de um tempo cômodo, não há muitas dificuldades em resolvê-las, porém em passagens velozes temos a necessidade de deliberar mais sobre a nossa escolha sob o risco de comprometermos a fluência musical. Os maiores obstáculos para essa fluência, nos parecem ser os cruzamentos de dedos. Alguns autores indicam praticá-los até o domínio, outros usam estratégias para evitá-los. Sobre dedilhados não binários, é importante considerá-los tanto para evitar cruzamentos quanto para passagens escalares rápidas e arranques. No capítulo seguinte investigamos como utilizar o conceito de movimento por simpatia em favor da construção de dedilhados.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Souza Barros (2008) é um dos autores que adota a ideia do movimento por simpatia de Shearer (1990) no processo de construção de dedilhados. Entretanto, aponta que apenas esse conceito não é suficiente.

[...] Shearer, ao avisar que os dedos são atraídos pelo movimento dos seus vizinhos, não informa que esta atração é diferenciada, dependendo do grau de independência de determinados dígitos. Ao não distinguir entre as capacidades específicas de cada dígito, o norte-americano poderia induzir leitores inexperientes a incorporar digitações relativamente fracas na sua resolução escalar. (SOUZA BARROS, 2008, p. 176).

É fato que a atração digital é diferenciada entre os dedos, possivelmente esse seja o motivo para a preferência pelo par digital *indicador-médio* em escalas. Essa atração não é diferente apenas entre os pares digitais, mas também na ordem em que os dedos são movidos, ou seja, ao movermos o *indicador* o *médio* sofre um nível de atração que não é o mesmo sofrido pelo *indicador* ao movermos o *médio*. Essa diferenciação de atração dentro dos pares digitais, Souza Barros (2008) denomina de polaridade digital.

2.1 O movimento digitacional

Segundo Souza Barros (2008), “o toque dos dedos *i*, *m* e *a* pode ser dividido em duas fases gerais: a flexora, da propagação sonora, controlada pelos músculos flexores, e a extensora, do retorno dos dedos à sua posição original, que é controlada pelos músculos extensores” (SOUZA BARROS, 2008, p.129). Em outras palavras, o movimento de fecharmos os dedos em direção a palma da mão chama-se movimento flexor e o movimento de abrir a mão, chama-se movimento extensor. Ainda de acordo com Souza Barros (2008), podemos subdividir a fase flexora em:

1) A preparação, ou colocação antecipada dos dedos. 2) A pulsação, que representa o momento exato da propagação sonora ou contato digital com a corda. [...] tanger; golpear; pontear [...]. 3) A continuação: essa é a fração do movimento flexor realizada após o contato digital com a corda. (SOUZA BARROS, 2008, p. 129).

Já na fase extensora, que pode ser denominada de recuperação ou movimento opositor, são apontadas duas possibilidades, uma com movimentos simultâneos e outra com movimentos dessincronizados, ou seja, não simultâneos ou sucessivos. Na possibilidade com movimentos simultâneos, enquanto um dedo está na fase flexora o outro está na fase extensora. Na outra

possibilidade, um dedo executa a ação flexora e a extensora para daí outro dedo iniciar sua ação flexora.

“[...] são observadas duas possibilidades: 1) Uma ação denominada de “opositora” em alguns métodos, na qual um dedo realiza um movimento extensor (de recuperação), enquanto que outro dedo está na fase flexora do seu movimento. 2) A incorporação da recuperação digital na própria ação flexora; para os defensores dessa possibilidade, esse movimento composto ocorreria geralmente antes da ação flexora do dedo seguinte na coreografia digital. (SOUZA BARROS, 2008, p. 129).

A respeito do *polegar*, devemos recordar que não é novidade o uso desse dígito em passagens escalares. A herança técnica, conhecida como *figueta*, que recebemos dos alaudistas que tocavam passagens escalares alternando os dedos *polegar* e *indicador*, ainda está presente na técnica de muitos violonistas. No entanto, alguns detalhes para um bom funcionamento do *polegar* em passagens escalares, precisam ser observados.

2.1.1 A angulação do antebraço em relação ao plano das cordas

Souza Barros (2008) nos indica que:

quanto mais diagonal for esta angulação, maiores serão as dificuldades de aproximação do ‘p’ às cordas agudas como na imagem 1. Quanto mais perpendicular (imagem 2), aumentam as possibilidades do dígito alcançar as cordas agudas com naturalidade. (SOUZA BARROS, 2008 p.157).

Em passagens escalares pelas cordas agudas, utilizando o *p* no dedilhado, é muito importante manter o ângulo do antebraço mais perpendicular.



Figura 10 – Posição mais diagonal do antebraço. Fonte: Autor.



Figura 11 – Posição mais perpendicular do antebraço. Fonte: Autor.

2.1.2 A sonoridade

Para incluirmos o *polegar* em passagens escalares é indispensável o uso da unha nesse dígito. É válido dizer isso, mesmo parecendo óbvio, uma vez que o próprio “Carlevaro associava o posicionamento correto do ‘p’ à não incorporação da unha.” (SOUZA BARROS, 2008, p.159).

A orientação carlevariana a respeito da sonoridade básica do ‘p’ dificultaria a integração desse dígito em práticas escalares heterodoxas, porque a sua sonoridade divergiria daquela produzida pelos outros dedos. Seria dificultada a integração do p-m-i, assim como das fórmulas principais quaternárias de cordas cruzadas (p-a-i-m e p-i-a-m). Ou seja, a incorporação do ‘p’ na resolução heterodoxa teria como pré-condição a equiparação da sonoridade deste dedo com a produzida pelos outros dedos. (SOUZA BARROS, 2008, p. 159).



Figura 12 - Posicionamento do polegar indicado por Carlevaro. Fonte: Autor.

Realmente seria muito estranho a sonoridade de um toque usando unha seguido por outro sem unha. Mesmo com a utilização das unhas podem ocorrer diferenças de sonoridade entre as notas ao tocarmos passagens escalares incluindo o *polegar*, se não considerarmos a sua tendência em acentuar notas.

2.1.3 A acentuação correta das fórmulas quaternárias

É preciso frisar que, ao utilizarmos o *polegar* alternando com outro(s) dedo(s) em passagens escalares, há uma tendência da nota tocada por este se destacar involuntariamente. “O predomínio do ‘p’ pode ser explicado pelo seu peso e pujança muscular”. (SOUZA BARROS, 2008, p.160). Também temos de refletir sobre a tradição do uso do *polegar* principalmente em texturas arpejadas, reforçando “a percepção de violonistas a respeito do dígito como um dedo que cumpre funções naturalmente acentuadas. Nos *120 arpejos...* de Giuliani, somente sete das fórmulas são iniciadas por outros dígitos do que o polegar.” (SOUZA BARROS, 2008, p.160). Exercícios para corrigir a acentuação involuntária do *polegar* devem ser incorporados na prática diária do violonista.³¹

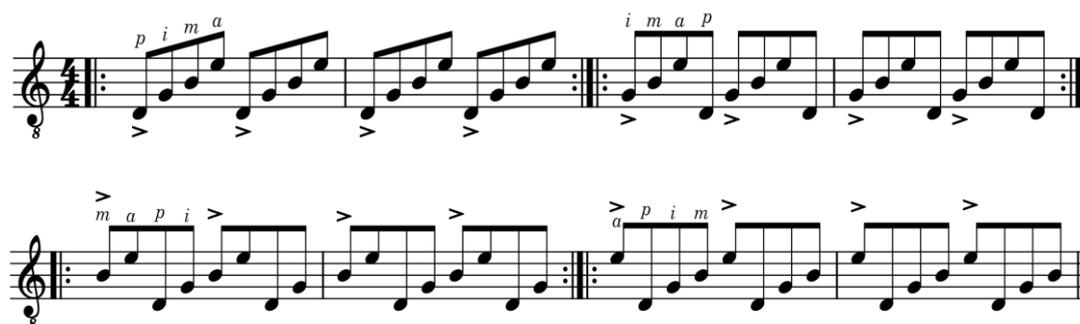


Figura 13 – Exercício para corrigir a acentuação involuntária. Fonte: Autor.

Na figura acima vemos um exercício para corrigir acentuação involuntária dos dedos, porém é um exercício de arpejos. Em texturas escalares, precisamos tomar mais cuidado com a acentuação do *polegar* em dedilhados, principalmente se estivermos usando uma fórmula ternária. Isso fica mais perceptível nas passagens com células rítmicas quaternárias, como abaixo:

³¹ <https://youtu.be/CSDZKCSEZwU>

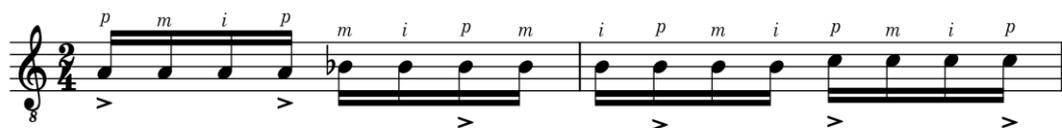


Figura 14 - Acentuação involuntária em células quaternárias com o dedilhado polegar-médio-indicador. Fonte: Autor.

Um meio de corrigir essa acentuação em passagens escalares é praticar exercícios no mesmo estilo da *figura 13* mas sobre uma única corda. É recomendável não apenas destacar o acento na nota marcada, mas também tocar as outras notas com uniformidade de timbre e *piano*.

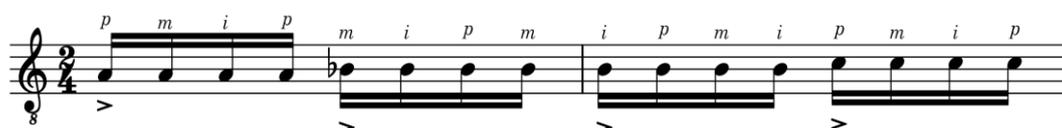


Figura 15 - Exercício para corrigir a acentuação involuntária do *p* em células rítmicas quaternárias usando o dedilhado ternário polegar-médio-indicador. Fonte: Autor.

2.2 A polaridade digital e o gesto mecânico

Alguns autores da literatura do nosso instrumento recomendam que os dedos inativos permaneçam totalmente em repouso, porém não parece ser algo natural da ação digital. Souza Barros (2008), nos aponta que:

[...] a única possibilidade da contenção absoluta do movimento por simpatia seria a partir da fixação quase generalizada das três falanges do(s) dedo(s) 'inativos(s)'. Também é possível a constatação empírica de que a fixação generalizada do 'a' não seria completamente funcional, porque a falange distal³² do dígito continuaria a se mover durante as ações flexoras e extensoras do 'm'. Também esse procedimento resultaria em grande tensão muscular. (SOUZA BARROS, 2008, p. 175).

Como já dissemos, o movimento por simpatia não ocorre na mesma intensidade com todos os dedos. Há dedos que ao serem flexionados incidem mais no movimento dos dedos inativos que outros. Souza Barros (2008) classifica os dedos em fortes e fracos. Sendo que os

³² Falange distal é aquela mais distante da palma da mão.

fortes são o *polegar*, o *indicador* e o *médio*, o dedo fraco é o *anelar*. Os fortes são aqueles preferidos, ao longo da história, para a execução de passagens escalares em suas combinações.

A preferência por uma alternância de notas fortes e fracas na execução escalar é uma praxe estilística da execução instrumental antiga [...] na evolução técnica do alaúde a conexão da técnica *p, i* com a anterior, de plectro, resulta no movimento “acentuado” (*‘p’*) ser realizado em direção ao chão (incorporando a gravidade), e o movimento fraco (*‘i’*) em direção oposta [...] até as mudanças implementadas pela Escola de Tárrega, as organizações digitais de cordofonistas dos séculos XVII-XIX tendem a empregar o *m* como o dedo “acentuado”, quando o *p* não assume tal função. (SOUZA BARROS, 2008, p. 118 e 119).

O dedo *anelar* só passou a ser utilizado em passagens escalares quando incorporado “ao arcabouço técnico da escola de Tárrega e nas digitações de Yepes”. (SOUZA BARROS, 2008, p. 119). Sendo usado somente na execução de acordes com quatro ou mais sons. Entende-se então que polaridade digital é a atração digital diferenciada, ou seja, cada dedo da mão direita ao se mover, atrai mais ou menos o movimento involuntário dos dedos adjacentes na mesma direção. Seguindo a ideia dos dedos fracos e fortes podemos classificar da mesma forma os pares binários de com a sua polaridade digital. Segundo Souza Barros (2008):

Na análise empírica das polaridades digitais (com tirando³³) dos pares de dedos adjacentes da mão direita – *p-i, i-p, i-m, m-i, m-a* e *a-m* – a partir do posicionamento destes durante a execução escalar, ao observar a atração do segundo dedo de cada par em relação ao movimento do primeiro, fica claro que os pares na qual maior grau de movimentação por simpatia é observada são *m-a* e *a-m*. Ainda assim, o *‘a’*, com situação muscular mais débil, reage mais amplamente ao movimento do *‘m’* do que acontece inversamente. Ou seja, a independência do *‘a’* é mais comprometida pela atuação do seu vizinho, tornando o par *m-a* geralmente menos forte do que o *a-m*. (SOUZA BARROS, 2008 p. 178).

Sendo assim, temos como par digital mais fraco a sequência *médio-anelar*. Ao aplicar o conceito de polaridade digital em fórmulas ternárias, Souza Barros (2008) aponta a preferência pelas fórmulas *anelar-médio-indicador* e *médio-indicador-polegar*. “Essas sequências são iniciadas por dedos que compartilham funções musculares, *‘a’* e *‘m’*, sendo concluídas por dígitos mais independentes (*‘p’* e *‘i’*).” (SOUZA BARROS, 2008, p. 179). Ou seja, são agrupamentos que iniciam com forte polaridade digital e terminam com dedos menos polarizados.

O agrupamento digital *anelar-médio-indicador* é mais presente na técnica violonística, o encontramos no trêmolo, nas ornamentações com cordas cruzadas e também nas resoluções escalares. “[...] a preferência pela fórmula horizontal *a-m-i* pode ser explicada pela

³³ Toque tirando ou tyrando é executado quando o dedo que tange uma corda e não encosta na corda adjacente.

polaridade digital do ‘a’, que reage muito mais ao movimento do ‘m’ do que acontece inversamente.” (SOUZA BARROS, 2008, p. 180). Uma outra maneira de explicar a preferência do agrupamento digitacional *anelar-médio-indicador*, é analisarmos o comportamento dos dedos *anelar* e *médio* durante o trêmolo. No agrupamento, após o *anelar* tanger a corda o dedo *médio* em movimento por simpatia é levado naturalmente a tanger a corda. No sentido contrário (*indicador-médio-anelar*), após o *médio* tanger a corda, sua força de atração sobre o *anelar* é grande, o que obriga um movimento opositor do *anelar* para daí tanger a corda.

O agrupamento *polegar-médio-indicador* sobre escalas, tem sua primeira menção numa correspondência do século XIX entre o violonista norte-americano C. F. Elzear Fiset e um violonista de Nova Iorque. Nesse agrupamento “a polaridade não é parâmetro pra determinar a preferência do p-m-i sobre o p-i-m, porque em função da majorada independência dos dígitos ‘p’, ‘i’ e ‘m’, estes têm em consequência poucas dificuldades em resistir aos movimentos dos seus vizinhos.” (SOUZA BARROS, 2008, p.180). Aqui o parâmetro é o movimento flexor em sentido oposto dos dedos *polegar* e *indicador*. O par *polegar-indicador* é menos indicado pois ao se aproximar do *indicador*, o *polegar* tende a bloquear parcialmente a ação flexora do *indicador* como nos explica Souza Barros (2008):

Mesmo com a adoção de uma colocação mais lateral do ‘p’ e da trajetória circular da continuação e recuperação do seu movimento, ainda assim, no término do seu movimento flexor, o ‘p’ tenderia a se dirigir um pouco mais em direção ao ‘i’ do que acontece inversamente.” (SOUZA BARROS, 2008, p. 180).

A partir daqui, consideramos as fórmulas *anelar-médio-indicador* e *polegar-médio-indicador*, além das suas permutações como as mais eficazes. Essas sequências também podem ser denominadas de gestos mecânicos, uma vez que “a unidade componente de digitações recorrentes pode ser chamada de ‘gesto’.” (SOUZA BARROS, 2008, p. 121).

2.3 A organização digitacional da mão esquerda

O violonista estadunidense Matt Palmer (2011) escreveu um método voltado para a aplicação do gesto mecânico *anelar-médio-indicador* na execução de escalas. Embora o método não aborde o gesto mecânico *polegar-médio-indicador*, Palmer apresenta um modo de organização digitacional da mão esquerda que oferece o suporte para a aplicação dos dedilhados.

2.3.1 Digitação “dentro da caixa”

Segundo Palmer (2011), ao colocarmos nossos quatro dedos da mão esquerda em quatro casas adjacentes do braço do violão estamos colocando nossa mão esquerda “dentro da caixa” (*figura 16*) de quatro trastes.

Uma técnica tradicional de tocar escalas com a mão esquerda que prevalece em edições de todo o repertório clássico é o que eu chamo de técnica “in the box”, ou execução por posição. [...] todas as notas caem facilmente na “na caixa” de quatro trastes, cada dedo da mão esquerda responsável pelo seu respectivo traste.³⁴ (PALMER, 2011, p. 11).

Em outras palavras, digitações “dentro da caixa” são aquelas que não envolvem distensões nem contrações dos dedos da mão esquerda.



Figura 16 - Digitação dentro da "caixa". Fonte: Autor.

³⁴ One traditional left hand technique of playing scales that is prevalent in editions throughout the classical repertoire is what I call “in the box” technique, or position playing. [...] all the notes fall easily “in the box” of four frets, each finger of the left hand responsible for its own respective fret.



Figura 17 - Digitação fora da "caixa" por distensão. Fonte: Autor.

Na digitação de Segovia (1953) para a escala de dó maior em duas oitavas podemos ver a seguinte situação:

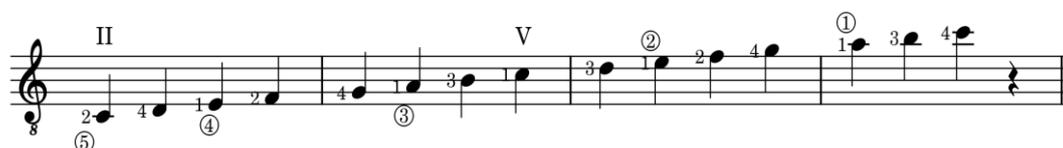


Figura 18 - Digitação de Andrés Segovia para a escala de Dó maior. Fonte: Segovia, 1953.

Na figura acima a escala parte da segunda posição e segue pela quinta posição sem que nenhum dedo da mão esquerda trabalhe com distensão ou contração, ou seja, os quatro dedos sempre trabalhando na “caixa” de quatro trastes. Para essa mesma escala, Palmer (2011) sugere outro tipo de organização digitacional:



Figura 19 - Digitação de Palmer para a escala de Dó maior. Fonte: Palmer, 2011.

Na digitação acima percebemos uma configuração de três notas por corda, além disso Palmer (2011), numa comparação com a digitação de Segovia, nos aponta:

Esse dedilhado elimina o arriscado e trabalhoso deslocamento de três posições na terceira corda, substituindo-o pelo que chamo de “meio deslocamento” no cruzamento da quarta para a terceira corda e um simples deslocamento de um traste no cruzamento da terceira para a segunda corda. Além disso, e tão importante quanto, a mão esquerda está basicamente fazendo a mesma coisa em todas as cordas, tornando esse tipo de digitação mais fácil mentalmente e fisicamente. (PALMER, 2011, p. 11).³⁵

Nota-se que Palmer (2011) usa a expressão “meio deslocamento” para se referir a uma troca de posição apenas do dedo um, mantendo os demais dedos nas mesmas casas em que já estavam na corda anterior.

2.3.2 Um dedo por vez

Existem exercícios, principalmente a respeito de articulação, que sugerem ao violonista tocar algumas notas de uma escala sobre uma mesma corda sem tirar os dedos que já tocaram. Para exemplificar, podemos usar o primeiro compasso da *figura 19*: primeiro tocamos a nota Dó na corda cinco com nosso dedo 1, seguimos então com nosso dedo 2 na nota Ré e ao pressioná-lo não soltamos o dedo 1. Depois pressionamos o dedo 4 na nota Mi e ao pressioná-lo não soltamos nem o 1 e nem o 2. Palmer (2011) nos aponta para tocarmos um dedo por vez:

Ao tocar escalas no violão, a maneira mais eficiente de usar os dedos é um de cada vez. Na maioria dos casos, depois que um dedo é usado, ele deve retornar ao seu estado relaxado (fora do braço do violão). Isso alivia a tensão na mão esquerda, o que permite maiores possibilidades de velocidade e resistência. Além disso, essa prática deixa o dedo preparado para o próximo uso. (PALMER, 2011, p. 15).³⁶

Como já foi citado acima, existem exercícios em que devemos deixar os dedos que já tocaram pressionando, enquanto outro dedo pressiona a nota seguinte. Isso é muito praticado para a obtenção do *legato*, entretanto no método de Palmer (2011) o foco são as escalas velozes e nesse caso o alívio da tensão na mão esquerda é fundamental.

³⁵ This fingering eliminates the risky and laborious three-position shift on the 3^o string, replacing it with what I call “half shift” on the 4^o to 3^o string crossing and a simple one-fret shift on the 3^o to 2^o string crossing. Furthermore, and just as important, the left hand is basically doing the same thing on every string, making this type of fingering easier both mentally and physically.

³⁶ When playing scales on the guitar, the most efficient way to use the fingers is one at a time. In most cases, after a fingering is used it should be returned to its relaxed state (off the fretboard). Doing so eases tension in the left hand, which allows greater possibilities of speed and stamina. Furthermore, this practice leaves the fingers prepared for its next use.

2.3.3 Dedo 2 ou dedo 3

Quando temos a configuração de três notas por corda e estamos dentro da “caixa” não precisamos deliberar sobre qual dedo seria o ideal para tocarmos qualquer uma das notas, já que cada dedo atuará na casa em que está posicionado. Contudo, em digitações com distensões, ou seja, digitações fora da “caixa”, pode surgir uma dúvida: qual o dedo mais indicado para tocarmos a segunda nota, dedo 2 ou dedo 3? Essa dúvida surge principalmente ao executarmos uma sucessão de dois tons inteiros numa mesma corda como vemos abaixo:



Figura 20 - A dúvida sobre a melhor opção de dedo. Fonte: Autor.

Palmer (2011) apresenta dois argumentos para o uso do dedo 2 (*figura 21*) na maioria das situações:

1. É mais fácil esticar o dedo 2 do dedo 1 do que esticar o dedo 4 do dedo 3. Para testar isso coloque o dedo 1 no 3º traste do violão e alcance o 5º traste com o dedo 2. Agora coloque o dedo 3 no 3º traste e alcance o 5º traste com o dedo 4. O que é mais fácil? 2. O método de três notas por corda de escalas de dedilhado requer mudanças frequentes de um traste e meias mudanças. Os benefícios de usar o dedo 2 para o tom inteiro inicial podem ser vistos melhor ao subir uma escala de três notas por corda. Ao subir a escala e se aproximar de uma mudança ou meia mudança, a tendência natural do dedo 1 é se aproximar do dedo 2 após os dedos 2 e 4 terem pressionado seus respectivos trastes. Isso coloca o dedo 1 em uma posição melhor para fazer tal mudança ou meia mudança. Por outro lado, ao usar o dedo 3 para o tom inteiro inicial, a tendência do dedo 1 é ficar para trás, próximo do traste que foi pressionado. (PALMER, 2011, p. 15).³⁷

³⁷ 1. It is easier to stretch finger 2 away from finger 1 than it is to stretch finger 4 from finger 3. To test this, place finger 1 on the 3rd fret of the guitar and reach to the 5th fret with finger 2. Now, place finger 3 on the 3rd fret and reach to the 5th fret with finger 4. Which is easier? 2. The three-note per string method of fingering scales requires frequent one-fret shifts and half shifts. The benefits of using finger 2 for the initial whole step can best be seen when ascending a three-note per string scale. When ascending the scale and approaching a shift or half shift, the natural tendency of finger 1 is to pull closer to finger 2 after fingers 2 and 4 have depressed their respective frets. This places finger 1 in a better position to make such a shift or a half shift. Conversely, when using finger 3 for the initial whole step the tendency of finger 1 is to stay back around the fret it just depressed.



Figura 21 - Distensão do dedo 2. Fonte: Autor.

Palmer (2011) também nos atenta para passagens escalares acima do 12º traste, nesses casos ele considera que o uso do dedo 3 seja mais confortável (*figura 22*).

Acho que a posição desconfortável em que somos obrigados a colocar nossa mão esquerda para executar passagens acima do 12º traste, juntamente com o fato de os trastes estarem posicionados mais próximos nos registros mais altos do violão, torna o uso do dedo 2 a tarefa difícil, principalmente para aqueles com dedos maiores e mais longos. (PALMER, 2011, p. 15).³⁸



Figura 22 - Distensão do dedo 4. Mais indicada para posições agudas. Fonte: Autor.

³⁸ I find that the awkward position in which we are required to place our left hand to execute passages above 12^o fret, couple with the fact that the frets are positioned closer together in the highest registers of the guitar, makes the use of finger 2 a difficult task, particularly for those with larger, longer fingers.

As questões físico-anatômicas de cada indivíduo devem ser levadas em conta na hora de construir um dedilhado. Consideramos que o importante é deliberar a respeito e tomar as ações de acordo com as conclusões, buscando evitar tocar sem essa consciência.

Vale mais uma observação a respeito dessa organização escalar de três notas por corda, de acordo com Palmer (2011):

Organizar escalas de três notas por corda limita a frequência, distância e dificuldade dos deslocamentos necessários para alcançar notas em registros mais altos e, além disso, nos permite manter movimentos consistentes e fáceis com a mão esquerda. Essas ideias levam a um maior potencial de velocidade e eficiência. (PALMER, 2011, p.17).³⁹

Realmente nos pareceu muito eficaz esse tipo de organização escalar, um tipo muito mais comum em digitações para guitarra elétrica, e que aqui servirá como mais uma alternativa à disposição para nossos dedilhados.

³⁹ Arranging scales three notes per string limits the frequency, distance and difficulty of shifts necessary to reach notes in higher registers, and furthermore allows us to maintain consistent and easy motions with the left hand. These ideas lead to a greater potential for speed and efficiency.

3. PASSAGENS ESCALARES E AGRUPAMENTOS RÍTMICOS

Antes de iniciarmos a construção dos dedilhados, é importante definirmos que nosso objetivo a ser alcançado é a fluência musical. Ao buscarmos conceitos para explicar o que é fluência musical, encontramos aporte na linguística. Cristo (2015), investigou o significado da palavra fluência em sete dicionários diferentes e encontrou as seguintes definições: “facilidade, clareza no falar ou no escrever, facilidade no dizer, clareza com que alguém se expressa, qualidade da pessoa que se expressa com clareza e espontaneidade.” (CRISTO, 2015, p. 1). Três definições nos pareceram representar o que é fluência musical: facilidade, clareza e espontaneidade na execução.

Podemos dizer que a clareza da articulação e a precisão rítmica são partes fundamentais para um discurso musical fluente. Sobre articulação, Harnoncourt (1988) aponta que “na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como sua mistura.” (HARNONCOURT, 1988, p.). Acerca da precisão rítmica devemos levar em consideração o que ressalta Souza Barros (2008) sobre o uso do toque apoiando na última nota do agrupamento digital *indicador, anelar, médio e indicador*: “[...] Outra razão que favorece o emprego dessa fórmula é a possibilidade de realização do segundo toque do “i” com apoyando.” (SOUZA BARROS, 2008, p.185). Esse tipo de toque confere um vigor muito apropriado para diversas situações e o dedo *indicador* acaba por ser o mais indicado, pois:

a aplicação do apoyando geralmente obrigaria uma angulação mais deitada dos dedos da mão direita, o dedo mais bem situado para minimizar as diferenças entre as posições manuais de tirando e apoyando é o “i”, principalmente nas cordas mais agudas. (SOUZA BARROS, 2008, p. 185).

Ao iniciarmos a construção dos dedilhados, precisamos considerar o que vem antes e depois da passagem escalar ou do agrupamento rítmico, pois essas passagens não estão isoladas e fazem parte de um contexto que é a própria música. Não levar em consideração o que vem antes e depois pode tornar o dedilhado inviável dentro do contexto musical, servindo apenas como ilustração e não tendo resultado prático.

3.1 Passagens escalares

Existem três tipos de texturas escalares de acordo com Souza Barros (2008): escalas destacadas, escalas ligadas e escalas arpejadas. Sendo assim, podemos concluir que este tipo de classificação diz respeito à articulação. Aqui apontamos dedilhados para passagens escalares destacadas, entretanto, não excluímos oportunos ligados de mão esquerda que auxiliem na fluência musical.

3.1.1 Classificação quanto ao número de notas e sua distribuição pelas cordas

Usaremos o mesmo esquema apresentado por Souza Barros (2008) onde os dedilhados são organizados conforme o número de notas que compõem a passagem escalar e a forma como essas notas estão distribuídas pelas cordas, vejamos abaixo a nomenclatura adotada:



Figura 23 - Representação da troca de corda no sentido ascendente. Fonte: Autor.

Na figura acima, as notas representadas pelo X demonstram a troca de uma corda para a sua adjacente superior (CAS). No caso em questão, no primeiro compasso, vemos a troca da terceira corda para a segunda e no segundo compasso a troca da segunda corda para a primeira. No movimento contrário *figura 25*, ou seja, a troca de corda no sentido descendente, usaremos a sigla CAI (corda adjacente inferior).



Figura 24 - Representação da troca de corda no sentido descendente. Fonte: Autor.

3.1.2 Passagens escalares com três notas

As passagens escalares podem ser ascendentes ou descendentes, devemos considerar a distribuição das notas pelas cordas e o conceito de polaridade. Em se tratando das passagens ascendentes, Souza Barros (2008) nos indica as possibilidades:

Nas células ascendentes existem três possibilidades. As três notas podem ser realizadas na mesma corda, as duas notas iniciais são realizadas na corda adjacente inferior (2/CAI) e a terceira na corda adjacente superior (1/CAS) e a primeira nota é realizada na corda adjacente inferior (1/CAI) e as duas seguintes na corda adjacente superior (2/CAS). (SOUZA BARROS, 2008, p. 182).

Acrescentando o conceito de polaridade, Souza Barros (2008) nos aponta as seguintes possibilidades:

- Três notas na mesma corda: as melhores resoluções são *anelar-médio-indicador*, seguida por *anelar-indicador-médio* seguida por *médio-indicador-anelar* e finalmente *indicador-anelar-médio*, respectivamente.
- Duas notas na CAI e uma na CAS: as melhores resoluções são *médio-indicador-anelar* seguida pela resolução *anelar-indicador-médio*.
- Uma nota na CAI e duas na CAS: a melhor resolução é *indicador-anelar-médio*.

A mesma possibilidade apresentada para resolução com três notas ascendentes na mesma corda é aplicada também no caso de possuímos três notas iguais na mesma corda como no seguinte excerto da obra *Sonata op.15a* de Fernando Sor:

III _____

Figura 25 - Compassos 26 e 27 da Sonata op.15a de Fernando Sor. Fonte: Autor.

Aqui, no primeiro compasso, temos a resolução *anelar, médio, indicador* da metade do primeiro tempo até a cabeça do segundo. A nota anterior ao último tempo do primeiro compasso, foi dedilhada com *anelar* para não haver repetição de dedo quando tocamos o acorde. Também é necessário apagar o som da nota Sol da quarta corda no momento da pausa (primeiro compasso) e preparar o polegar na sexta corda, facilitando a ação de tanger o baixo do primeiro acorde. No último tempo do segundo compasso optamos por manter a pestana, mesmo sendo necessária a distensão do dedo quatro.

Na figura abaixo, temos um excerto da obra *Sonata “Omaggio a Boccherini”* de Mario Castelnuovo-Tedesco:

6ª em Ré
5ª em Sol

Figura 26 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco. Fonte: Autor.

No terceiro tempo de cada um dos compassos, temos uma passagem escalar formada por três notas no sentido ascendente. Ao construirmos a digitação, levamos em conta as considerações de Palmer (2011) sobre a preferência em executar distensões entre os dedos três e quatro apenas nas posições agudas do violão. Por conta dessa escolha, as passagens escalares do segundo e do terceiro compasso foram digitadas em duas cordas, como abaixo:

6ª em Ré I IV IV I
5ª em Sol

Figura 27 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

As notas da passagem escalar do primeiro compasso estão todas na segunda corda, entretanto no segundo e no terceiro compasso temos a distribuição de duas notas na corda adjacente inferior (CAI) e uma nota na corda adjacente superior (CAS). Na figura abaixo incluímos o dedilhado.

6ª em Ré I IV IV I
5ª em Sol

Figura 28 - Excerto do terceiro movimento da Sonata “Omaggio a Boccherini” de Castelnuovo-Tedesco, incluindo a digitação e o dedilhado. Fonte: Autor.

Na figura abaixo temos um exemplo de passagem escalar com três notas no sentido descendente.

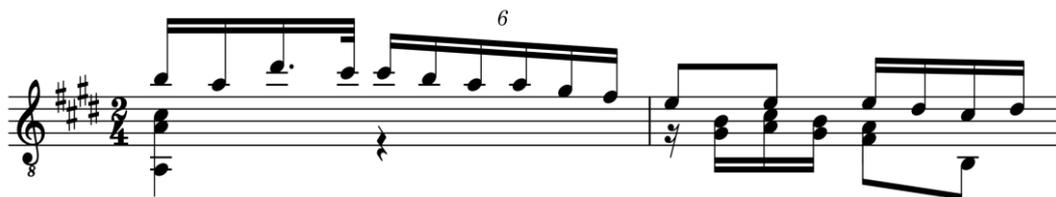


Figura 29 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor. Fonte: Autor.

O excerto acima faz parte da obra *Introdução, Tema e Variações op.09* de Fernando Sor e aqui temos dois compassos (6-7) da terceira variação. No primeiro compasso vemos uma passagem escalar descendente formada por seis notas no segundo tempo mais a nota da cabeça do segundo compasso. Apesar de serem sete notas, são articuladas de três em três formando dois grupos, um de três e outro de quatro notas. No entanto a sétima nota será articulada separadamente, pois se trata do primeiro tempo e já faz parte de outro acorde. Analisemos abaixo a digitação:

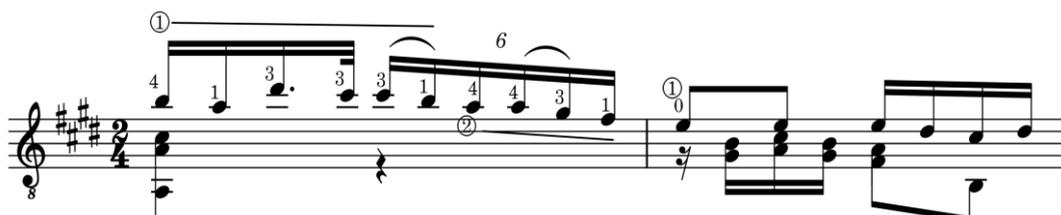


Figura 30 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

A nota Ré no primeiro compasso foi digitada com o dedo três para evitar uma indesejável distensão entre este e o dedo quatro. Isolando a passagem escalar:

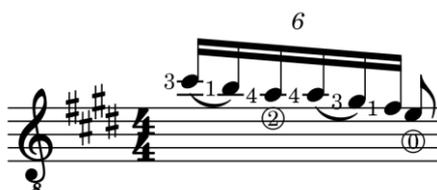


Figura 31 - Passagem escalar isolada do Op.09 de Fernando Sor. Fonte: Autor.

Como expusemos acima, essa passagem escalar será articulada de três em três notas, desse modo teremos um grupo formado pelas três primeiras notas e outro pelas três seguintes. A nota Mi, no final da passagem, será articulada de forma independente. O primeiro grupo tem a seguinte distribuição das notas pelas cordas: duas notas na CAS e uma na CAI. Aqui adotamos um ligado da primeira para a segunda nota de cada grupo, enfatizando a articulação. Na figura a seguir vemos a organização do dedilhado:⁴⁰

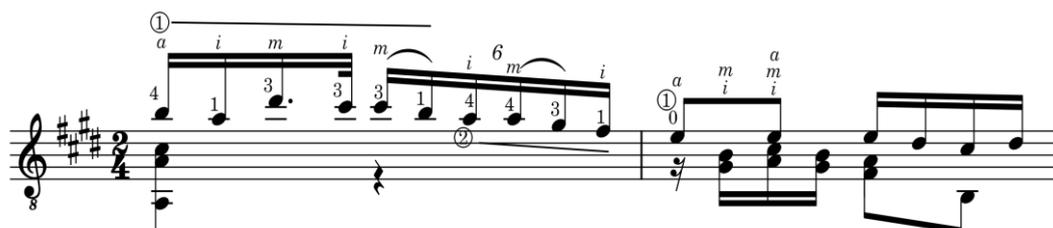


Figura 32 - Passagem escalar de três notas no sentido descendente do Op.09 de Fernando Sor, incluindo o dedilhado. Fonte: Autor.

No exemplo acima dedilhamos a passagem escalar de forma binária usando os dedos *médio* e *indicador*. Desse modo evitamos o cruzamento de dedos e mantemos a coerência com o conceito de polaridade digital, já que o par binário *médio* seguido por *indicador* é forte. Poderíamos ter substituído o *médio* pelo *anelar*, entretanto nos pareceu mais simples a utilização do *médio*, visto que ele seguirá tangendo a segunda corda no primeiro tempo do compasso seguinte.

3.1.3 Passagens escalares com quatro notas

Conforme Souza Barros (2008), “são multiplicadas as possibilidades de digitação de células compostas por quatro notas.” (SOUZA BARROS, 2008). Para esse tipo de passagem escalar são apontadas as seguintes organizações.

- Dedilhado circular: nessa organização temos a continuação da sequência dos três primeiros dedos empregados, ou seja, a fórmula *anelar-médio-indicador* ficaria *anelar-médio-indicador-anelar*.

⁴⁰ <https://youtu.be/I0K6oLpNyGs>

- Dedilhado quadrado: nessa organização, são incorporadas algumas sequências binárias. Iniciando com o *anelar* a melhor opção, é: *anelar-indicador-médio-indicador*. Iniciando com *médio* é: *médio-indicador-anelar-indicador*. Finalmente, iniciando com *indicador* temos duas opções: *indicador-médio-indicador-anelar*, bem como *indicador-anelar-indicador-médio*.
- Dedilhado quaternário: essa organização incorpora os quatro dedos da mão direita *polegar-anelar-médio-indicador*.

De acordo com Souza Barros (2008), “células quaternárias podem ser classificadas como somente ascendentes, somente descendentes, principalmente ascendentes e principalmente descendentes.” (SOUZA BARROS, 2008, p.186). Na figura abaixo, vemos o compasso 19 da obra *Fandanguillo* do compositor espanhol Joaquín Turina. Aqui há uma passagem escalar formada por onze notas, porém temos no segundo e no terceiro tempo dois grupos de quatro notas. O primeiro grupo é somente ascendente e o segundo somente descendente.



Figura 33 - Compasso 19 do *Fandanguillo* de J. Turina. Fonte: Autor.

Abaixo, vemos a organização de mão esquerda que apresenta a digitação dentro da “caixa” como nomeia Palmer (2011).

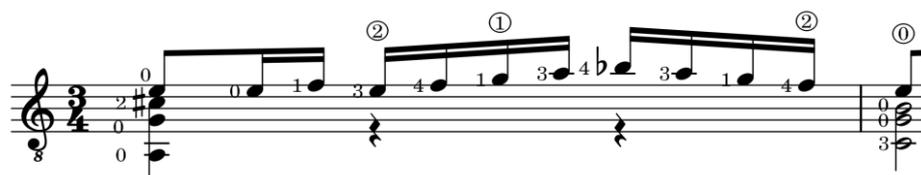


Figura 34 - Compasso 19 do *Fandanguillo* de J. Turina com a digitação dentro da “caixa”. Fonte: Autor.

Optamos por manter toda a digitação dos tempos dois e três dentro da “caixa”, no entanto, para facilitar a preparação do acorde no compasso seguinte, poderíamos ter digitado a última nota do terceiro tempo (Fá) pela primeira corda com o dedo 1. Através da análise do dedilhado na *figura 35*, justificaremos nossa opção.

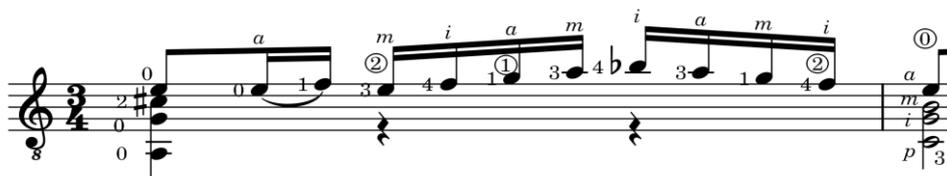


Figura 35 - Compasso 19 do Fandanguillo de J. Turina inserindo o dedilhado. Fonte: Autor.

Se optássemos por dedilhar a última nota do compasso acima (Fá) pela primeira corda, teríamos duas escolhas: a primeira seria dedilhar com o *indicador* e manter o gesto *anelar-médio-indicador*, e a segunda seria dedilhar com o *anelar*. Apresentamos dois motivos para mantermos a primeira opção: evitar o uso do par digital mais fraco *médio-anelar* e também evitar um salto do *indicador* da primeira corda para a terceira. Tanto no segundo tempo (passagem escalar com quatro notas ascendentes) quanto no terceiro (passagem escalar com quatro notas descendentes) usamos o que Souza Barros (2008) chama de dedilhado circular.

Outro exemplo em que podemos aplicar um dedilhado similar se encontra no *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos.



Novamente a organização *anelar-médio-indicador* prevaleceu. Nesta ocasião temos na segunda corda apenas duas notas, poderíamos ter optado por utilizar um ligado mecânico da nota Lá para Sol, mas preferimos seguir a sequência *médio-indicador-médio-indicador* mantendo a escala destacada e sem cruzamento de dedos.

3.1.4 Passagens escalares com cinco notas

As passagens escalares com cinco notas são organizações derivadas do dedilhado circular, dando continuidade a sequência dos dedos. A título de exemplo, na organização *anelar, médio, indicador*, obtemos: *anelar, médio, indicador, anelar, médio*. Souza Barros (2008) nos aponta as três organizações que mais se adequam ao conceito de polaridade:

- *Médio, indicador, anelar, médio, indicador*
- *Indicador, anelar, médio, indicador, anelar*
- *Anelar, médio, indicador, anelar, indicador*

Essa última organização não chega a ser circular, pois não termina com *médio*, no entanto, deve ser considerada já que temos o agrupamento ternário *anelar, médio, indicador*, seguido por um agrupamento binário muito forte: *anelar, indicador*. A respeito da distribuição das notas pelas cordas, Souza Barros (2008) aponta duas possibilidades principais:

- Duas notas na CAI mais três notas na CAS: as melhores organizações são *médio, indicador, anelar, médio, indicador*; seguida por *médio, indicador, anelar, indicador, médio*; seguida por *anelar, indicador, médio, indicador, médio*; e finalmente *anelar, indicador, médio, indicador, anelar*.
- Três notas na CAS mais duas notas na CAI: as melhores organizações são *médio, indicador, anelar, médio, indicador*; seguida por *indicador, anelar, médio, indicador, anelar*; e finalmente *médio, indicador, anelar, indicador, médio*.

Na obra Allegro Sinfônico de Agustín Barrios, encontramos passagens escalares com cinco notas. Examinemos o excerto abaixo:



Figura 38 - Excerto do Allegro Sinfônico de A. Barrios cc. 4-6. Fonte: Autor.

No primeiro compasso temos uma passagem escalar formada por nove notas, considerando a primeira nota do segundo compasso (Lá). No terceiro compasso dispomos de outra passagem formada por cinco notas. Podemos dividir a primeira passagem escalar em duas partes, uma formada pelas primeiras cinco notas e outra pelas quatro últimas. Analisando as cinco primeiras notas temos uma organização formada por três notas na CAI e duas na CAS, como vemos na *figura 38*.

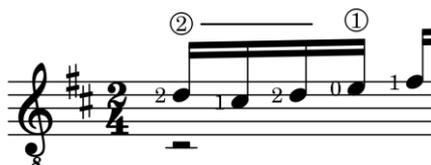


Figura 39 - Passagem escalar formada por três CAI e duas CAS. Fonte: Autor.

No terceiro compasso da *figura 38*, temos quatro notas na CAS e uma na CAI como vemos abaixo:



Figura 40 - Passagem escalar formada por quatro CAS e uma CAI. Fonte: Autor.

Em nenhum dos exemplos extraídos *Allegro Sinfônico* temos a distribuição das notas entre as principais possibilidades apontadas por Souza Barros (2008), no entanto, construímos um dedilhado sem cruzamentos de dedos e usando a polaridade digital a nosso favor:



Figura 41 - Excerto do Allegro Sinfônico de A. Barrios cc. 4-6, incluindo a digitação e o dedilhado. Fonte: Autor.

A primeira passagem escalar foi toda construída com a fórmula *anelar-médio-indicador* o que nos conferiu uma articulação destacada e sem cruzamentos. No terceiro compasso optamos por iniciar a passagem com um ligado e novamente a fórmula *anelar-médio-indicador*.

Na obra *Valseana* de Sérgio Assad temos uma passagem escalar formada por cinco notas que funciona como uma ornamentação da melodia tema:



Figura 42 - Compassos 39 e 40 da obra *Valseana* de Sérgio Assad. Fonte: Autor.

No excerto acima temos a sexta corda afinada um tom abaixo, ou seja, sexta corda em Ré. As duas passagens escalares foram digitadas pela primeira corda e ambas estão dentro “caixa”. Optamos por um ligado da primeira para a segunda nota em ambas as passagens, conferindo uma articulação uniforme em ambas.

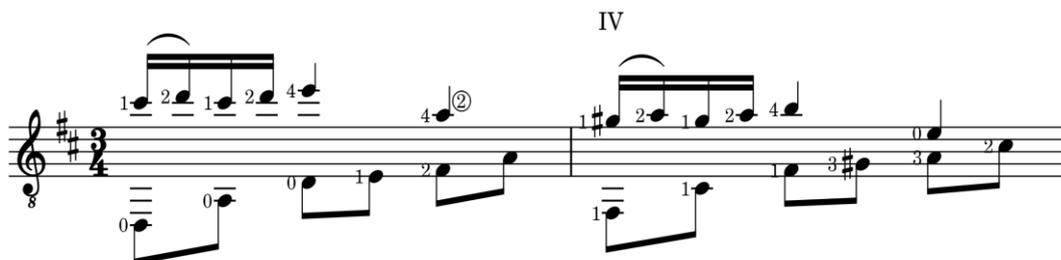


Figura 43 - Compassos 39 e 40 da obra *Valseana* de Sérgio Assad, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

O dedilhado, presente na *figura 43*, também utiliza a fórmula *anelar-médio-indicador* e pode terminar com toque apoiando no final da escala (*indicador*), o que proporciona uma maior precisão rítmica, além de um timbre mais profundo.⁴² Vejamos:

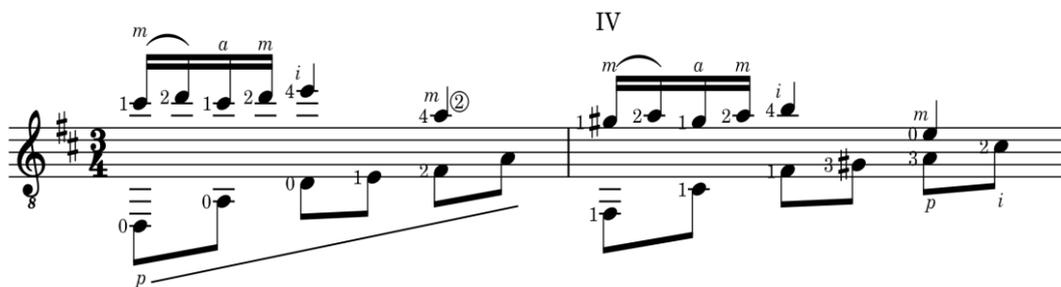


Figura 44 - Compassos 39 e 40 da obra *Valseana* de Sérgio Assad, incluindo a digitação e o dedilhado. Fonte: Autor.

Optamos por tocar todos os baixos com o *polegar* com exceção do último no segundo compasso (nota Dó#) por considerar que a pujança do polegar pode acentuar indesejavelmente essa nota.

3.1.5 Passagens escalares com seis ou mais notas

O procedimento para organizar passagens com essa composição é o mesmo das anteriores, podemos separar a escala em seções menores e depois uni-las. Sendo assim, apresentaremos os parâmetros básicos para a construção dos nossos dedilhados. Tais parâmetros são indicados por Souza Barros (2008), no entanto tomamos a liberdade e incluímos algumas modificações que nos conferiram maior êxito. Daremos preferência pelas fórmulas *anelar-médio-indicador* e *polegar-médio-indicador* além de suas permutações, sendo que a que inclui o *polegar* é mais prudente ao tocarmos nas três cordas mais graves do violão. Isso porque essas cordas tem revestimento metálico e a angulação do anelar, ao tanger essas cordas, acaba-se por criar um ruído desagradável.

- Não repetiremos dedos em passagens rápidas, a não ser que o primeiro toque seja seguido por um ligado mecânico de mão esquerda.
- Na fórmula *polegar-médio-indicador*, preferencialmente o polegar deve ser o dedo a trocar de corda no sentido descendente e o dedo *médio* no sentido

⁴² <https://youtu.be/1boxMX457oo>

ascendente. Da mesma forma, ao utilizarmos a fórmula *anelar-médio-indicador*, o dedo que troca de corda no sentido ascendente preferencialmente é o *anelar* e no sentido descendente é o *indicador*.

- Buscaremos, nas passagens escalares, a organização das digitações de mão esquerda com três notas por corda.
- Procuraremos sempre, em passagens escalares, evitar cruzamentos de dedos.
- Na fórmula *anelar-médio-indicador* o dedo *anelar* é quem deve tocar as notas acentuadas sempre que possível. No gesto *polegar-médio-indicador* essa função preferencialmente será do *polegar*.
- Escalas acompanhadas por baixos obrigarão a aplicação do dedilhado *anelar-médio-indicador*.
- O toque apoiando do *indicador* será o preferido para acentuação de notas e para o final de passagens carentes de precisão rítmica.

3.1.6 Pequeno compendio de passagens escalares

Iniciaremos aqui a apresentação de excertos do repertório inserindo dedilhados construídos de acordo com nossos parâmetros básicos.

6ª corda em Ré

Figura 45 – Escala descendente, excerto do I.mov. Concierto de Aranjuez. Fonte: Autor.

No excerto acima⁴³ não há acompanhamento o que nos permite usar o gesto *polegar-médio-indicador*, de modo bem oportuno, visto que o uso do *anelar* nos bordões do violão acaba por gerar um ruído indesejável. Usamos um ligado para reiniciar a fórmula e não cruzamos dedos. É muito importante, ao escolhermos esse dedilhado, levarmos em conta a dinâmica grafada e não acentuarmos o *polegar* na última nota.

⁴³ <https://youtu.be/cYUNatdiyZU>

fórmula *anelar-médio-indicador*, no entanto, temos a primeira nota digitada pela quarta corda e buscando eliminar ruídos, a tangemos com o *polegar*. Na terceira corda temos apenas duas notas e escolhemos ligá-las com a mão esquerda. Na passagem ascendente, da mesma forma, buscando evitar ruídos nos bordões e tendo apenas duas notas digitadas na corda cinco, optamos por dedilhar com o *polegar* e ligá-lo com a nota seguinte. Seguimos pela quarta corda com a fórmula *médio-indicador-polegar*, na terceira com *anelar-médio-indicador*, seguido pelo par binário forte *médio-indicador*. O ponto de chegada dessa passagem escalar é o acorde do último compasso e com a intenção de prepará-lo, decidimos digitar a nota Mi pela primeira corda solta e a nota Fá (última nota) pela segunda corda com o dedo quatro, assim podemos tocá-la e quase que ao mesmo tempo, montar a pestana na casa três.

The musical score is written in G major (one sharp) and 8/8 time. It consists of four staves of music. The first staff shows a complex scale passage starting with a chord of G major (G-B-D) and moving through various intervals. The second and third staves continue the scale with intricate fingerings and articulations like *p* (piano) and *a* (accents). The fourth staff concludes the passage with a final chord and a fingered note (F) on the second string, intended for a barre at the third fret.

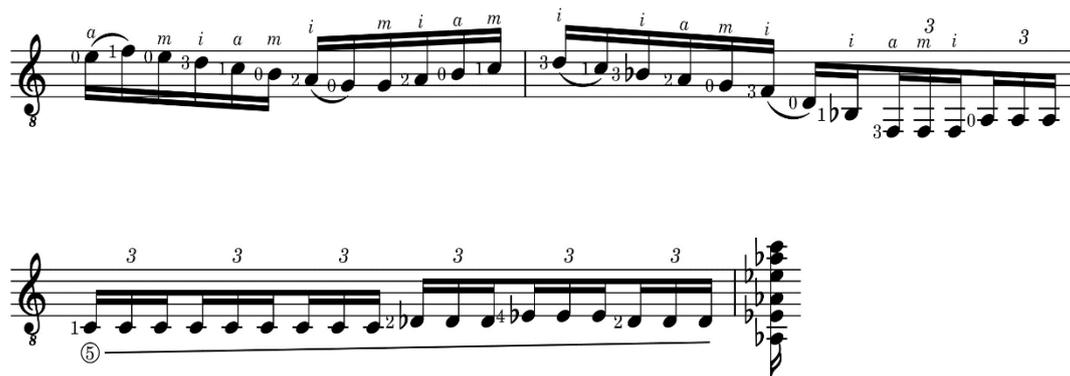


Figura 48 – Compassos 123 a 134 do Concierto de Aranjuez de J. Rodrigo. Fonte: Autor.

O longo excerto acima é um ótimo exemplo de passagem escalar que exige resistência física. Para esses tipos de passagens, o uso de dedilhados ternários pode oferecer uma solução contra a fadiga gerada pela repetição contínua dos dedos. As organizações da digitação e do dedilhado seguem os princípios como a mão esquerda dentro da “caixa”, o uso do polegar nos bordões, o ligado oportuno e o não cruzamento de dedos. No oitavo compasso do excerto acima, tem-se a preferência por um dedilhado que vai no sentido contrário da polaridade digital, vejamos abaixo:

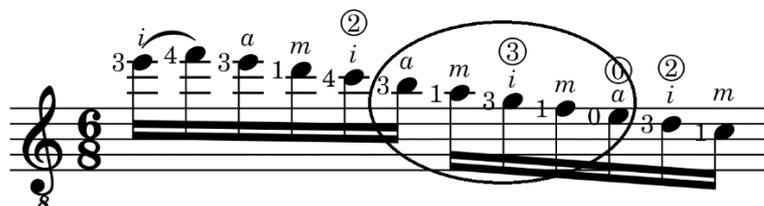


Figura 49 – Dedilhado fora da polaridade digital. Fonte: Autor.

Na área circulada temos as notas Si e Lá pela segunda corda, sendo que a troca da segunda corda para a terceira (notas Lá e Sol) está dedilhada usando a polaridade digital. Já na troca da terceira corda para a primeira (notas Fá e Mi) temos uma preparação opositora feita pelo par digital mais fraco, *médio-anelar*. A solução poderia ser o uso de um ligado entre as notas Sol e Fá na terceira corda, mas isso acabaria por gerar uma articulação indesejada. Essa troca de corda sem polaridade, também nos pareceu um movimento muito próximo ao encontrado em arpejos e assim sendo não criou grande dificuldade na execução. Usamos também o deslizamento do dedo *indicador*, vejamos abaixo:

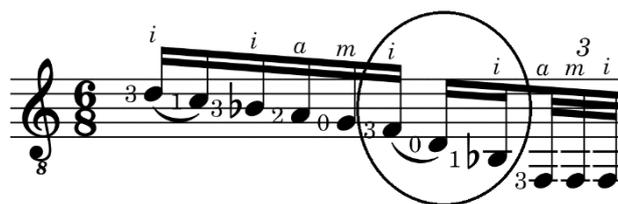


Figura 50 – Deslizamento do dedo indicador da quarta para a quinta corda. Fonte: Autor.

Na figura acima optamos por fazer um deslizamento de dedo com o objetivo de preparar o anelar para as tercinas que seguem. O ligado da nota Fá para a nota Ré serve como recurso para mitigar a fadiga da longa passagem, outra opção seria não fazer o ligado nem o deslizamento e dedilhar a nota Ré (quarta corda solta) com o dedo *médio*. As tercinas com notas repetidas que seguem o excerto foram dedilhadas com a fórmula *anelar-médio-indicador* e como são muito rápidas, sugerimos o uso do toque com apoio com o mínimo de amplitude de movimento dos dedos.



Figura 51 – Compassos 10-11 do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos. Fonte: Autor.

A passagem escalar do compasso dez segue com a fórmula *médio-indicador-polegar* pelas três cordas mais graves do violão, na terceira corda temos apenas duas notas e preferimos usar um ligado entre elas, na segunda corda temos o dedilhado circular *indicador-anelar-médio-indicador*, e na primeira corda, após um toque do *médio*, seguimos com a fórmula *anelar-médio-indicador* pelas tercinas.

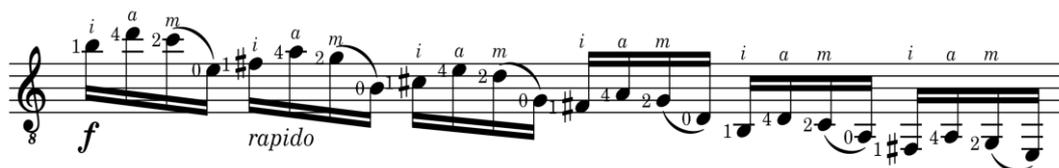


Figura 52 - Concerto para Violão de H. Villa-Lobos, início da cadência. Fonte: Autor.

Na passagem escalar acima optamos por utilizar a fórmula *indicador-anelar-médio* seguida por um ligado de mão esquerda já que a nota seguinte à fórmula é sempre uma das cordas soltas do violão. O *indicador* pode ser usado com apoio, aumentando a clareza rítmica da nota que inicia cada grupo. Outra opção seria utilizarmos a permutação *anelar-médio-indicador* e nesse caso o *anelar* seria o responsável pela troca de corda, que, como acontece após um ligado, não configuraria como um cruzamento de dedos.

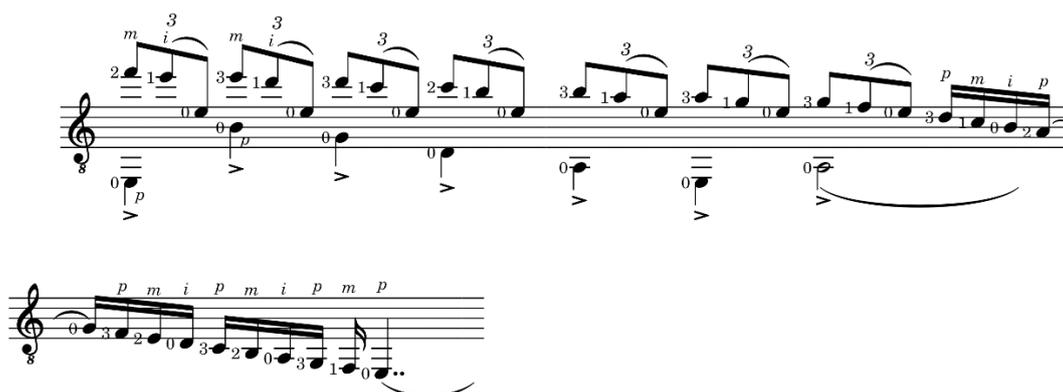


Figura 53 – Excerto da cadência do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos. Fonte: Autor.

No excerto acima⁴⁵ todos os baixos foram executados com o *polegar*. Durante as tercinas, escolhemos o dedilhado *médio-indicador* seguido por um ligado com a nota Mi (primeira corda solta). Se o intérprete optar por fazê-las destacadas, sem o ligado, o dedilhado *anelar-médio-indicador* funciona muito bem e está dentro dos princípios apresentados. Na passagem escalar formada por semicolcheias decidimos usar a fórmula *polegar-médio-indicador* em todas as cordas, com exceção da terceira que contém apenas duas notas, sendo essas unidas por um ligado e da sexta corda em que optamos por terminar com *polegar* o que conferiu uma articulação mais destacada ajudando na clareza e na limpeza do som.

⁴⁵ <https://youtu.be/T0Gg6SOCRSk>

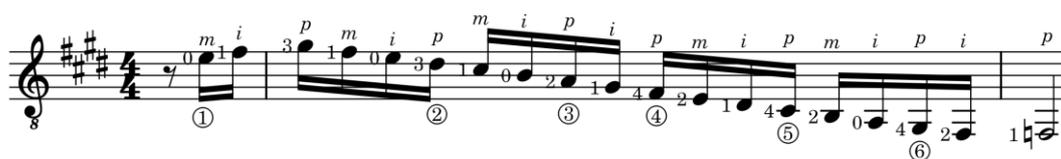


Figura 54 - Primeiro compasso do Estudo nº07 de H. Villa-Lobos. Fonte: Autor.

Um dos exemplos mais conhecidos de passagem escalar de arranque é a primeira escala do sétimo estudo para violão de H. Villa-Lobos.⁴⁶ Trata-se de uma passagem formada por 18 notas, a qual foi digitada primeiramente pela segunda posição e posteriormente pela primeira. Organizamos em três notas por corda, com exceção da primeira corda (cinco notas) e da terceira corda (duas notas). O dedilhado basicamente é formado pela fórmula *polegar-médio-indicador*, sendo que na terceira corda adotamos *polegar-indicador*. Também seria possível usar um ligado entre essas duas notas Lá-Sol#. Não há cruzamento de cordas e utilizamos a polaridade digital a nosso favor. Essa mesma organização de digitação e também de dedilhado utilizamos para as passagens escalares seguintes presentes no estudo. Vejamos abaixo:

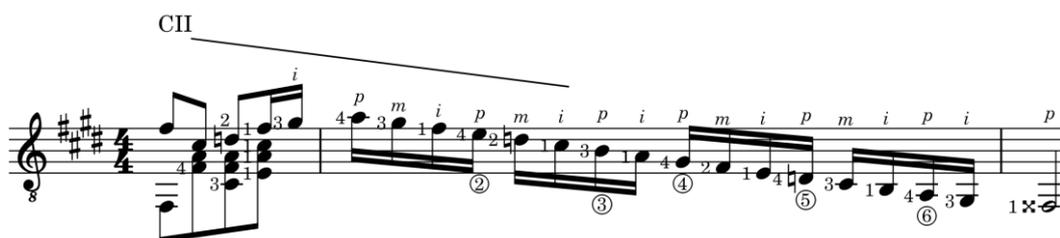


Figura 55- Excerto do Estudo nº07 de H. Villa-Lobos, cc.5-6. Fonte: Autor.

A digitação está toda pela segunda posição e até a nota Dó# da segunda corda manteremos a pestana. Na quarta corda temos uma distensão do dedo 1, mantendo os princípios estipulados por Palmer (2011). O dedilhado é exatamente o mesmo da *figura 54*, com exceção do início, pois aqui temos um acorde acompanhando a primeira nota da escala.

3.2 Agrupamentos rítmicos

⁴⁶ <https://youtu.be/ez18TZ-8V4Y>

Além das organizações dos dedilhados em passagens escalares, aplicaremos os mesmos princípios em excertos musicais que necessitam de precisão rítmica. Estes são amplamente encontrados no repertório, como, por exemplo, nas ornamentações da música barroca, nas obras inspiradas em danças, nas peças que apresentam motivos rítmicos recorrentes, entre outros.

Iniciamos classificando esses agrupamentos rítmicos pelo número de notas que o compõem, depois distribuímos as notas pelas cordas nos baseando no conceito de *polaridade digital* e seguindo os apontamentos de Palmer (2011) no que diz respeito à mão esquerda. Durante essa classificação e distribuição, chegamos à conclusão que os maiores problemas com dedilhados envolvem agrupamentos rítmicos formados por figuras curtas seguidas por longas e vice-versa, as quais exigem uma atitude mecânica súbita.

3.2.1 Motivos Rítmicos Recorrentes

Classificamos como motivos rítmicos recorrentes, sequências formadas por células rítmicas que se repetem ao longo de uma obra, como no excerto abaixo.



Figura 56 - Excerto da terceira variação da obra *Variações sobre La Folia e Minueto op.15* de Fernando Sor.
Fonte: Autor.

Acima, o agrupamento rítmico escrito na voz superior que vai do primeiro compasso até a cabeça do próximo, se repete ao longo desta variação, inclusive em outra tonalidade. Esse agrupamento é formado por nove notas (começando no primeiro tempo do primeiro compasso e finalizando no primeiro tempo do compasso seguinte) e todas serão tocadas na primeira corda, como vemos abaixo:



Figura 59 - Excerto da quinta variação da obra Tema, Variações e Final de M. Maria Ponce, onde a melodia se encontra dentro dos acordes. Fonte: Autor.

Nesse excerto temos o mesmo tipo de agrupamento que o apresentado no de Sor, no entanto, devido ao tipo da organização da frase musical, podemos classificá-lo como contendo oito notas. Outro aspecto diferente é que a melodia está embutida em acordes o que não nos permite dedilhar de outra forma que não seja com *indicador-médio-anelar* ou com *polegar-indicador-médio*. Buscando um equilíbrio entre as vozes dos acordes, optamos por usar *indicador-médio-anelar*. A seguir, porém, observamos outro excerto da mesma variação em que a melodia não está embutida em acordes.



Figura 60 - Excerto da quinta variação da obra Tema, Variações e Final de M. Maria Ponce, incluindo a digitação da mão esquerda. Fonte: Autor.

Nesse caso podemos novamente considerar o agrupamento rítmico contendo nove notas, visto que no terceiro tempo a última colcheia foi substituído por duas semicolcheias. A respeito da digitação de mão esquerda, levamos em conta a pausa da segunda voz logo no segundo tempo de cada um dos compassos. Considerando isso, digitamos a melodia do primeiro compasso toda pela segunda corda e no segundo compasso, com exceção do primeiro tempo, pela quarta corda, o que nos permitiu uma maior precisão rítmica e evitar indesejáveis campanelas.

Na figura abaixo⁴⁸, a organização do dedilhado no primeiro compasso seguiu a fórmula ternária formada por *anelar-médio-indicador*, e no segundo compasso formada por *médio-indicador-polegar*.

⁴⁸ https://youtu.be/2rdc0Vu_70k

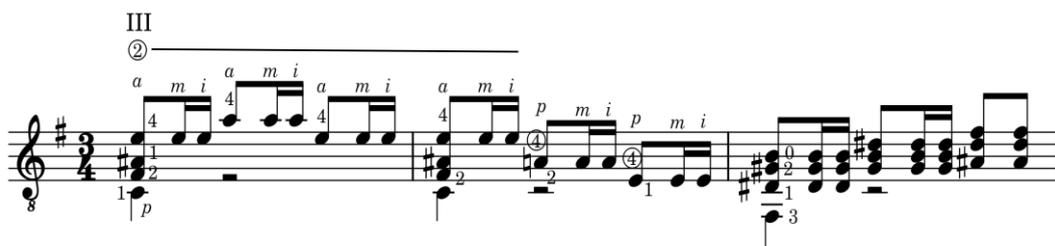


Figura 61 - Excerto da quinta variação da obra *Tema, Variações e Final* de M. Maria Ponce, incluindo o dedilhado. Fonte: Autor.

O primeiro movimento da *Sonatina* de Federico Moreno-Tórroba é outro exemplo de obra contendo como motivo rítmico o mesmo agrupamento.



Figura 62 - Quatro primeiros compassos da *Sonatina* de Torróba, em todos eles, o mesmo agrupamento rítmico. Fonte: Autor.

Na *figura 62*, ainda que o agrupamento rítmico seja o mesmo em todos os compassos, ele está distribuído de maneiras diferentes. No primeiro e no terceiro compasso ele se apresenta na melodia, enquanto no segundo e quarto compasso, no acompanhamento da terceira voz. Vejamos como foi construída a digitação:



Figura 63 - Quatro primeiros compassos da *Sonatina* de F. Moreno-Torróba, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

A digitação foi organizada de forma a evitar saltos e grandes mudanças de posições. A respeito do dedilhado, observemos a *Figura 64*:

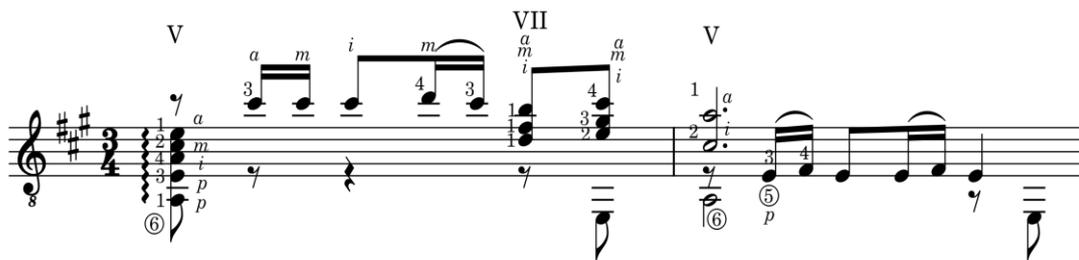


Figura 64 - Compassos um e dois da Sonatina de F. Moreno-Torroba (I. mov.), incluindo o dedilhado. Fonte: Autor.

O primeiro acorde é arpejado sendo que o polegar tangerá a sexta e a quinta corda num único movimento (deslizamento). Ao iniciar a melodia, é importante preparar o *polegar* na sexta corda o que dará segurança à mão direita e facilitará a execução do baixo Mi no último tempo do primeiro compasso. A melodia inicia com três notas repetidas formadas por duas figuras curtas seguidas por uma longa, todas na primeira corda, permitindo o uso da sequência ternária formada por *anelar-médio-indicador*. A nota seguinte (Ré) foi dedilhada com o *médio* para evitar a repetição do *anelar* e também porque o *médio* está mais próximo da segunda corda (onde tangerá a próxima nota) do que o *indicador* da terceira.

No segundo compasso a nota Dó# da terceira corda, no primeiro tempo, deve ser tocada e mantida presa até o fim do compasso, dessa forma a solução para a digitação de mão esquerda foi contrariar Palmer (2011) e fazer uma distensão dos dedos 3 e 4, como vimos na *figura 7*.

Outra obra que apresenta uma organização rítmica bastante similar é o *Minueto em Mi Maior* de Haydn adaptado para o violão por Tárrega:



Figura 65 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4. Fonte: Autor.

No excerto acima, o motivo rítmico presente na melodia do primeiro compasso se repete pelos demais alternando entre as vozes. A articulação grafada foi respeitada, já que faz parte da estética musical do tempo de Haydn. Na figura abaixo vemos a digitação.

Figura 66 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

O dedilhado, na figura abaixo, apresenta repetições de dedos, o que não consideramos um problema, já que se trata de um tempo cômodo. Aqui procuramos realçar a articulação que nas figuras de semicolcheias é ligada e nas notas repetidas é separada (staccato).

Figura 67 - Minueto de Haydn adaptado para violão por Tárrega. Compassos 1-4, incluindo a digitação e o dedilhado. Fonte: Autor.

Durante a execução da anacruse é importante prepararmos o *polegar* na sexta corda para tocá-lo na cabeça do primeiro compasso. No terceiro tempo do compasso um, decidimos usar o *polegar* na nota Mi (terceira corda), visto que se tocássemos com o *indicador* a nota da

melodia teria que ser tocada ou com o dedo *médio*, o que promoveria um salto de corda entre *indicador-médio*, ou com o dedo *anelar*, o que nos obrigaria a uma preparação opositora desse.

3.2.2 Obras inspiradas em danças

Há um grande número de obras inspiradas em danças no repertório do violão. A organização dos dedilhados é o que permitirá ou não a realização do seu elemento principal: a precisão rítmica.

O compositor Alexandre Tansman reflete sua herança polonesa na obra *Suite em Modo Polônico* onde apresenta algumas danças folclóricas. O último movimento é chamado *Oberek*, uma dança camponesa ternária, rápida e de ritmo bem acentuado.



Figura 68 - *Oberek (Suite em Modo Polônico)*, cc. 4-8. Fonte: Autor.

Optamos por digitar a melodia pela segunda posição devido ao timbre mais brilhante das duas primeiras cordas e dessa forma também mantemos a digitação dentro da “caixa”. Decidimos conservar os ligados de mão esquerda grafados na partitura.

6ª corda em Ré



Figura 69 - *Oberek (Suite em Modo Polônico)*, cc. 4-8, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

O ritmo é mantido pela voz do baixo que exerce a função de pedal. O *polegar*, por deslizamento, é o dedo que realizará essa tarefa.



Figura 72 - Seis primeiros compassos de *Canción y Danza*, incluindo a digitação. Fonte: Autor.

O ostinato presente na segunda voz é um desafio para a construção do dedilhado. Numa primeira análise temos duas opções para o ostinato: *indicador-indicador-polegar-indicador* ou *indicador-polegar-indicador-polegar*. Apesar da segunda opção não apresentar repetição de dedos, o acento produzido naturalmente pelo *polegar* acaba por atrapalhar a fluência do discurso musical. Controlar essa acentuação indesejável ao longo da peça toda se torna um obstáculo maior do que a repetição do *indicador* presente na primeira opção. Vejamos abaixo:

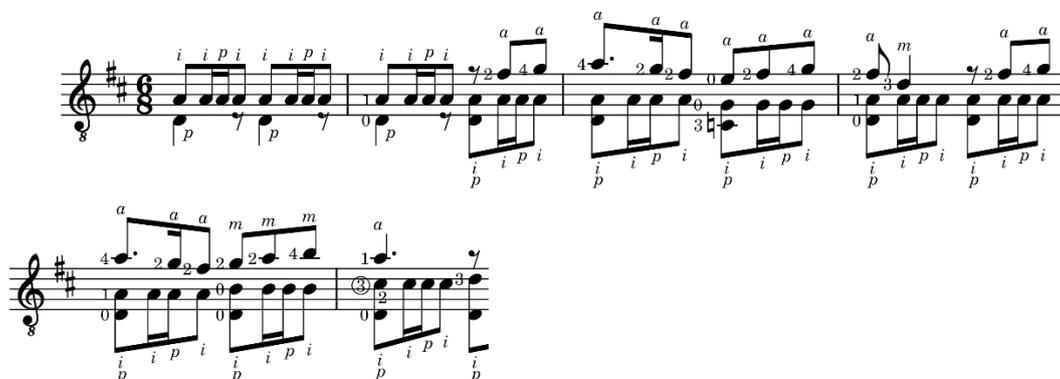


Figura 73- Seis primeiros compassos de *Canción y Danza*, incluindo o dedilhado. Fonte: Autor.

Na figura acima⁴⁹, vemos que a melodia foi dedilhada com o *anelar* quando está na primeira corda e com o *médio* quando na segunda corda.

⁴⁹ <https://youtu.be/BA8qGZugKzI>

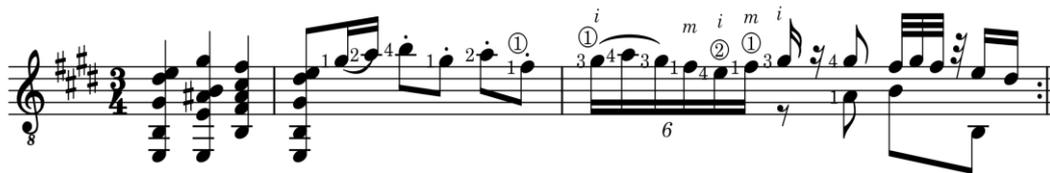


Figura 76 - Três primeiros compassos do Fandango de Joaquín Rodrigo, incluindo o dedilhado. Fonte: Autor.

Exatamente a mesma digitação e o mesmo dedilhado foram aplicados nos demais momentos em que esse tipo de ornamento aparece, como vemos abaixo.



Figura 77 - Compasso 4 do Fandango de Joaquín Rodrigo. Fonte: Autor.

Um outro exemplo de ornamentação grafada dentro da obra de Rodrigo é o excerto abaixo extraído do primeiro movimento do *Concierto de Aranjuez*.



Figura 78 – Excerto do Concierto de Aranjuez cc. 61-63. Fonte: Autor.

No segundo compasso da figura acima temos uma nota Lá ornamentada pela nota Si, numa espécie de trinado com ritmo preciso. A utilização do dedilhado ternário *anelar-médio-indicador* confere uma precisão rítmica maior do que se escolhêssemos fazer com ligados de mão esquerda. Na figura abaixo podemos ver a digitação e o dedilhado.⁵⁰

⁵⁰ <https://youtu.be/zbaMdPIoAt4>

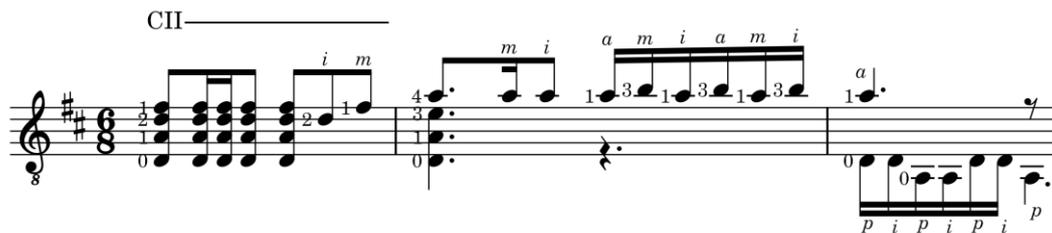


Figura 79 - Excerto do Concierto de Aranjuez cc. 61-63, incluindo a digitação e o dedilhado. Fonte: Autor.

Na cabeça do segundo compasso é necessária uma distensão do dedo 1 em relação ao 3 e ao 4. No terceiro compasso, optamos por usar o dedilhado *polegar-indicador* nos baixos, no entanto há um cruzamento do dedo *polegar* com o *indicador*:

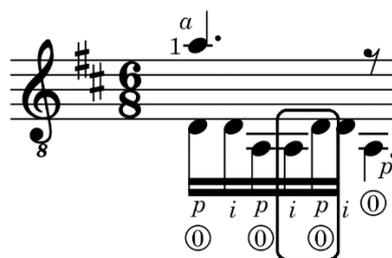


Figura 80 - Excerto do Concierto de Aranjuez, mostrando um cruzamento de dedos. Fonte: Autor.

Uma alternativa ao cruzamento acima seria utilizarmos o dedo *médio*, como ilustrado abaixo:

Figura 81 - Excerto do Concierto de Aranjuez, dedilhado sem cruzamento. Fonte: Autor.

Apesar de não cruzarmos os dedos, o dedilhado acima apresenta duas situações que devem ser levadas em conta. Uma é que ao tocarmos com o *médio* perdemos a acentuação natural do polegar que aqui é desejável para articularmos as notas de duas em duas. Outra é o desequilíbrio do timbre que o dedo *médio* acaba por gerar.

Existem maneiras de minimizar esse desequilíbrio, porém nos pareceu mais simples manter o cruzamento.

3.2.4 Pequeno compendio de agrupamentos rítmicos

A obra do compositor cubano Leo Brouwer é fértil em passagens com agrupamentos rítmicos que necessitam de precisão.

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system is labeled '6ª corda em Ré' and 'veloce'. It contains two measures of music. The first measure has a fingering of 0, 3, 5 and a dynamic of *p*. The second measure has a fingering of 1, 0, 1 and a dynamic of *p*. The second system also contains two measures. The first measure has a fingering of 0, 4, 3 and a dynamic of *p*. The second measure has a fingering of 1, 2, 0 and a dynamic of *p*. Both systems include various fingering techniques such as *p*, *i*, *a*, *m*, and *i*, and are marked with 'CVII' and 'CX'.

Figura 82 – Excerto da obra *La Gran Sarabanda* de Leo Brouwer. Fonte: Autor.

Na figura acima⁵¹ vemos os quatro compassos iniciais da primeira variação, nos quais a escrita em uma única voz instiga a tocarmos as notas de forma destacada.

Buscamos uma digitação que auxiliasse nesse tipo de articulação, embora nos dois compassos finais do excerto o uso de posições fixas conferiu uma maior clareza harmônica. O dedilhado nos dois primeiros compassos é igual, formado por *polegar-indicador* (figueta) sendo o *indicador* o responsável pela troca de corda, evitando cruzamentos.

No último tempo usamos *polegar-médio-indicador-anelar* seguindo sem cruzamentos. No terceiro compasso temos uma posição fixa nos dois primeiros tempos e outra no terceiro. O dedilhado seguiu com *polegar-indicador* até o terceiro tempo onde aplicamos a fórmula *polegar-anelar-indicador-médio* muito utilizada em trinados executados em duas cordas. No compasso final, iniciamos com um deslizamento do polegar pelas duas cordas mais graves. Por todo o dedilhado não há cruzamentos e, sempre que possível, aplicamos a polaridade digital.

The image shows a single measure of musical notation for guitar. It features a complex fingering sequence: 6, 5, 4, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 0. The dynamics are marked as *p*, *i*, *a*, *p*, and *m*. The measure is marked with '4' and 'm'.

Figura 83- Excerto da obra *Elogio de la Danza* de Leo Brouwer. Fonte: Autor.

⁵¹ <https://youtu.be/QtaEvAMBWzA>

Esse é o início do primeiro movimento (*lento*) e desde o primeiro compasso temos um agrupamento rítmico que se torna um motivo dessa obra, devido a sua recorrência. A digitação constrói uma posição fixa gerando um cluster que deve soar pelo maior tempo possível. O dedilhado pode ser repartido em duas partes, a primeira *polegar-indicador-anelar* e a segunda *polegar-médio*.

Para uma fluência maior, sugerimos aqui o uso da preparação dos dedos da mão direita, ou seja, antes de tanger as cordas, os dedos já estão repousados sobre as mesmas. No momento em que o *anelar* tanger a segunda corda na primeira parte do dedilhado, já deve-se repousar o *polegar* sobre a terceira corda, preparando-o para a segunda parte.

6ª corda em Ré

The musical score is written for the 6th string in D major (Ré). It consists of five staves of music. The first staff shows a rhythmic motif with fingerings 1, 2, 3 and dynamics p, m, a. The second staff includes a 'CX' marking and a cluster of notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various fingerings and dynamics. The fifth staff shows a final chord with fingerings 1, 2, 3, 4.

Figura 84 - Excerto da Valsa op.08 n°4 de Agustín Barrios Mangoré. Fonte: Autor.

Acima temos a parte A de uma das mais conhecidas valsas de A. Barrios.⁵² A digitação está toda dentro da “caixa” e apresenta alguns ligados para reforçar a articulação. No terceiro

⁵² <https://youtu.be/Kvoi6Cka3H4>

compasso temos o início de uma passagem escalar que se inicia na segunda corda. A troca da terceira posição para a sétima é feita pela nota Mi da primeira corda solta.

No quarto compasso utilizamos o dedilhado circular *anelar-médio-indicador-médio* facilitando a chegada no ponto culminante (Ré#) com o dedo *indicador* com apoio. No compasso sete é importante usarmos o dedo *anelar* na última nota (Si), isso para não repetirmos o dedo *médio* ao tocarmos a cabeça do compasso seguinte, da mesma forma procedemos no compasso 13 do excerto. A repetição do dedo *médio* no início dos compassos sete e oito vem após um ligado, seguindo nossos princípios.

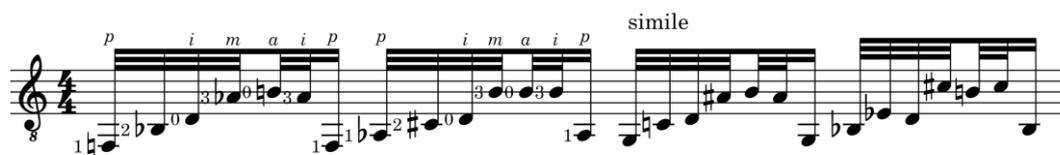


Figura 85- Excerto da cadência do Concerto para Violão de H. Villa-Lobos. Fonte: Autor.

Uma das características idiomáticas presente na obra para violão de H. Villa-Lobos são passagens com posições fixas que se movem pelo braço do instrumento. Acima vemos um exemplo desse tipo de passagem, formada por agrupamentos rítmicos de sete notas. O dedilhado pode ser dividido em duas partes, iniciamos com um deslizamento do dedo *polegar* da sexta para a quinta corda, seguido pela fórmula de arpejo *indicador-médio-anelar*. Essa primeira parte deve ser feita usando a preparação dos dedos da mão direita.

A segunda parte é o retorno do arpejo que dedilhamos com *indicador-polegar*. Se decidíssemos dedilhar essa segunda parte com *médio-polegar* (o que seria bem lógico afinal segue a polaridade digital) o dedo *indicador* precisaria resistir a atração do movimento gerada pelo *médio* o que cria uma tensão que pode afetar a fluência musical.

usando o *polegar* para trocar de corda. Outra tirata no sentido contrário é encontrada no compasso dez da mesma obra:

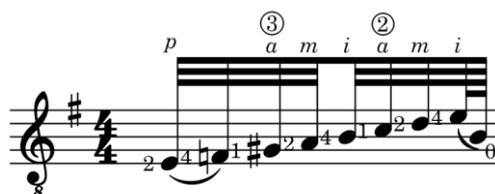


Figura 88 – Outro ornamento presente no compasso dez do Prelúdio BWV 996 de Johann Sebastian Bach. Fonte: Autor.

Nesse caso, a grande diferença está no sentido escalar da tirata que se apresenta de forma ascendente. Optamos por utilizar a fórmula *anelar-médio-indicador*, sendo o *anelar* o dedo responsável pela troca de corda. Na segunda corda a digitação de três notas por corda exige uma distensão do dedo 1 em relação ao 2.

Após deliberarmos e testarmos diversas opções de dedilhados para os excertos presentes na *figura 87* e *figura 88*, percebemos que nossas decisões acabaram por ser as mesmas de Souza Barros (2008).



Figura 89 - Quatro primeiros compassos da Bagatelle nº1 de William Walton. Fonte: Autor.

No arpejo do primeiro compasso usamos um deslizamento do *polegar* da quinta para a quarta corda, no compasso seguinte temos um gesto que é a emulação do uso de uma palheta através de um deslizamento feito pela unha do dedo indicador em sentido ascendente. O agrupamento rítmico formado por duas semicolcheias e uma colcheia dedilhamos com a figura *anelar-médio-indicador*.



Figura 90 - Compasso cinco da Bagatelle nº1 de William Walton. Fonte: Autor.

No excerto acima, iniciamos com a fórmula *anelar-médio-indicador* exatamente como fizemos na *figura 89*. Em seguida há um agrupamento rítmico, o qual decidimos dedilhar com uma permutação dessa mesma fórmula, assim o *indicador* tange a primeira corda e tem tempo para tanger a terceira logo após o ataque do dedo *anelar*.

CONCLUSÃO

Iniciamos esse trabalho buscando soluções técnicas para passagens que consideramos desafiadoras: as escalares rápidas e aquelas com agrupamentos rítmicos que necessitam de precisão.

Nossa percepção era que a utilização de dedilhados ternários, algo que considerávamos pouco difundido, seria a solução para tais desafios. Durante nossa revisão de literatura, porém, constatamos que vários autores já recomendavam o uso de dedilhados não binários e que estes não são soluções definitivas, no entanto são importantes recursos que não devem ser ignorados pelo violonista.

Com o predomínio de técnicas binárias na execução escalar destes, a necessidade da explosão digital do i e do m quase não encontra paralelos no estudo técnico de outros instrumentistas, e esta concentração de ações digitais é cada vez mais frequentemente acompanhada por problemas físicos. (SOUZA BARROS, 2008, p. 221).

Duas fórmulas ternárias e suas permutações nos pareceram as mais eficientes: *polegar-médio-indicador* e *anelar-médio-indicador*. Ambas estão em conformidade com o conceito de polaridade digital e se aplicam de forma satisfatória em organizações escalares com três notas por corda. “Naquelas obras cuja execução exigiria alguma vivacidade digital, as células de três notas tendem a ser mais bem resolvidas com fórmulas ternárias.” (SOUZA BARROS, 2008, p. 220).

Para otimizar o uso dessas fórmulas averiguamos a respeito dos cruzamentos de dedos, o uso do ligado, toque com apoio, distensões de mão esquerda, ruídos indesejáveis, suas particularidades e situações de exceção, dessa forma estabelecemos parâmetros.

Primeiro investigamos as passagens escalares, classificando-as quanto ao número de notas e apresentando as principais fórmulas para cada tipo, num segundo momento nos aprofundamos nos agrupamentos rítmicos, adaptando as ideias aplicadas nas passagens escalares para estes.

Ao final de cada parte, incluímos uma pequena coleção de exemplos da aplicação dos nossos parâmetros em excertos de obras do nosso repertório. Aqui constatamos um fato: o êxito na execução de qualquer passagem depende diretamente de uma organização do dedilhado e da digitação, onde uma sirva de suporte à outra e ambas às decisões musicais pré-determinadas.

A vantagem de não estarmos presos apenas a um tipo de organização, é a liberdade para escolhermos aquela que vá ao encontro da fluência musical necessária e que esteja dentro das nossas capacidades físico-mecânicas. O uso da polaridade digital em nosso favor permite

tocarmos com menos tensão e fadiga o que nos pareceu um ótimo recurso que deve, ao menos, ser considerado antes de definirmos um novo dedilhado. O uso do *polegar* nas cordas primas, ou do *anelar* nos bordões, da mesma forma, deve ser levado em conta.

Vemos como promissora a adoção de fórmulas de dedilhados não binárias principalmente quando necessitamos de agilidade, resistência, precisão rítmica, explosão muscular e também na otimização do tempo de estudo prático, uma vez que se estabelece um caminho a seguir cada vez que esses tipos de passagens ocorrem.

Essa investigação não pretende ditar regras de como se dedilhar uma obra ou afirmar que nossos dedilhados são a melhor opção, muito menos apresentar alguma inovação, haja vista nossa revisão de literatura. O que visamos é reforçar ao violonista que existe essa liberdade técnica apresentando maneiras de aplicá-la e, principalmente, frisar a importância de se refletir no momento de construir um dedilhado.

Por último, desejamos que o presente trabalho seja proveitoso em alguma medida para violonistas que desejem conhecer caminhos para se dedilhar uma obra e também para novos pesquisadores que investigam o mesmo objeto.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaconna BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ALÍPIO, Alisson, *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ASSAD, Sérgio. *Aquarelle II. Valseana*. Paris: Henry Lemoine, 1992. Partitura, 2 páginas. Violão Solo.

BACH, Johann Sebastian. *Prelúdio Suite BWV 996*. Barcelona: Guitart, 2001. Partitura, 3 páginas. Violão Solo.

BARRIOS, Agustín. *Allegro Sinfónico*. Miami: Belwin-Mills, 1976. Partitura, 4 páginas. Violão Solo.

BARRIOS, Agustín. *Valsa op.08 nº04*. Miami: Belwin-Mills, 1976. Partitura, 4 páginas. Violão Solo.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical, 1995.

BROUWER, Leo. *Elogio de la Danza*. Paris: Max Eschig, 1964. Partitura, 7 páginas. Violão solo.

BROUWER, Leo. *La Gran Sarabanda*. Paris: Max Eschig, 1972. Partitura, 5 páginas. Violão solo.

CARDOSO, Jorge. *Ciencia y Método de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didáctica para Guitarra: Cuadernos 1 a 4*. Buenos Aires: Barry editorial, 1975.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Sonata "Omaggio a Boccherini"*. Mainz: Schott, 1963. Partitura, 14 páginas. Violão solo.

CRISTO, Marcelo de. *Sete conceitos de fluência e o que você deveria saber a respeito*. Disponível em: <<https://www.richmondshare.com.br/7-conceitos-de-fluencia-e-o-que-voce-deveria-saber-a-respeito-dela/>>. Acesso em: 15/04/2023.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Uruguai: Ediciones Art-Montevideo, 2000.

- GIULIANI, Mauro. *Gran Sonata Eroica op.150*. Milan: Ricordi, 1840. Partitura, 11 páginas. Violão solo.
- KAPPEL, Hubert. *The Bible of Classical Guitar Technique*. Germany: AMA Verlag, 2016.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, Musimed, 1996.
- PALMER, Matt. *Virtuoso Guitarist: a new approach for fast scales*, vol. 1. Matt Palmer Music, 2011.
- PARKENING, Christopher. *The Christopher Parkening Guitar Method*, vol.2. Milwaukee, Hal Leonard, 1997.
- PINTO, Henrique. *Curso Progressivo de Violão*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1982.
- PINTO, Henrique. *Técnica da mão direita: arpejos*. São Paulo, Musicalia S.A., 1977.
- PONCE, Manuel Maria. *Theme varié et Finale*. Mainz: Schott, 2006. Partitura, 12 páginas. Violão Solo.
- RODRIGO, Joaquín. *Um tempo fue Itálica famosa*. Mainz: Schott, 1989. Partitura, 7 páginas. Violão solo.
- RODRIGO, Joaquín. *Fandango*. Mainz: Schott, 1963. Partitura, 5 páginas. Violão solo.
- RODRIGO, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*. Madrid: Schott, 1959. Partitura, 23 páginas. Violão e Orquestra.
- RUIZ-PIPÓ, Antonio. *Canción y Danza nº1*. Madrid: EMEC, 1956. Partitura, 02 páginas. Violão solo.
- SÁVIO, Isaías. *Exercícios diários para velocidade*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1952.
- SEGOVIA, Andrés. *Diatonic Major and Minor Scales*. Washington, Columbia Music, 1953.
- SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar*, vol. I e II. Pacific, Mel Bay Publications, 1990.
- SOR, Fernando. *Sonata op.15b*. Milano: Zerboni, 1978. Partitura, 10 páginas. Violão solo.
- SOR, Fernando. *Les Folies d'Espagne op.15a*. Öpfingen: Canavas, 2003. Partitura, 4 páginas. Violão solo.
- SOR, Fernando. *Introdução e Variações sobre um tema de Mozart op.09*. Mainz: Schott, 1920. Partitura, 6 páginas. Violão solo.
- SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Centro de letras e Artes, 2008.
- TANSMAN, Alexandre. *Cavatina (Prelude)*. London: Schott, 1952. Partitura, 2 páginas. Violão solo.

TANSMAN, Alexandre. *Suite "In Modo Polonico"*. Paris: Max Eschig, 1968. Partitura, 15 páginas. Violão solo.

TÁRREGA, Francisco. *Menuet de Haydn*. Valência: Antich y Tena. Partitura, 2 páginas. Violão solo.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut – EUA): Alfred publishing Co. ,1995.

TORROBA, Federico Moreno. *Sonatina*. Washington: Columbia Music CO., 1926. Partitura, 12 páginas. Violão solo.

TURINA, Joaquín. *Fandanguillo*. Mainz: Schott, 1926. Partitura, 4 páginas. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto para Violão e pequena Orquestra*. Paris: Max Eschig, 1955. Partitura, 19 páginas. Violão e Orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo nº07*. Paris: Max Eschig, 1952. Partitura, 3 páginas. Violão solo.

WALTON, William. *Bagatelle I*. London: Oxford Music Press, 1974. Partitura, 4 páginas. Violão solo.

YATES, Stanley. *Classical Guitar Technique from foundation to Virtuosity, vol. I e II*. Pacific, Mel Bay Publications, 2016.